مجموعة من الباحثين

تنسيق: سيدي محمد بن مالك

تقديم: عبد الحميد بورايو



السّرديات والترجمة العربية



السرديات
والترجمة العربية

السرديات والترجمة العربية

مجموعة من الباحثين

الطبعة الأولى، سنة 2018



دار ميم للنشر، الجزائر
E-mail : mim_edition@hotmail.fr

الإيداع القانوني: السداسي الثاني، 2017

ردمك: 978-9931-585-33-6

مجموعة من الباحثين

السرديات والترجمة العربية

تنسيق: سيدي محمد بن مالك

تقديم: عبد الحميد بورايو



تقديم

د. عبد الحميد بورايو
أستاذ السرديات والمناهج النقدية
معهد اللغة والأدب العربي
المركز الجامعي مرسلي عبدالله – تيبازة – الجزائر

يجـد القارئ بين يديه في هذا الكتاب مجموعة من الدراسـات حـول «السرد»؛ وهي جميعا تجعـل من قضية ترجمة المصطلح السردي موضوعـا مركزيا، وتقدم تحليلا لحقول السرديات وتتعرّض لتيارات منهجية كان لها دور في إنتاج المصطلح السردي، ثمّ تعرّج على ظاهرة اختلاف المصطلحات المترجمة، وتسـعى لتحديد أسـباب هذه الظاهرة التي أصبحت تشـكّل انشـغالا أساسـيا في النقـد العربي الحديث وتناقشـها. انتهـت جميعها بمسارد للمصطلحات المستخدمة والمقترحة.

كشـفت جميع هذه الدراسـات عن درجة عالية من الوعي بأهمية الظاهرة، ومحاولة لمسـح المصطلحات المستخدمة في السـاحة النقدية العربية. عبّرت عن أهمّ قضية تشغل النقاد وأسهمت في تحليل الظاهرة واقتراح الحلّ، وهي بذلك تكشف عن مدى النضج الذي بلغته الدراسات النقدية في الجزائر، ومواكبتها للتطورات النقدية في العالم العربي، تأكيـدا للـدور الريادي الذي أصبحت تقوم به المؤسسـة الأكاديميـة، في الجزائر خاصة وفي البلاد المغاربية عامة، في ميدان الدرس المنهجي النقدي الأدبي العربيّ.

تمثل هذه الدراسات مظهرا لتطوّر حركة استنبات المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في الجامعـة الجزائرية، والتي برزت بوضوح منذ بدايـة الثمانينيات في الجامعة الجزائرية، وهاهو جيل من الدارسين المتخصصين الذين برزوا في العشرية الثانية من القرن الواحد والعشرين يبرهن من خلالها عن تمثله للتطورات النقدية وإسـهامه الحثيث في تبلورها. فهـو ليـس مجـرد ناقل لهـذه المناهج من الغـرب، بل هو ممحّـص لها وناقد لطـرق ترجمة المصطلحات التي هي مفاتيح المفاهيم والنظريات.

يُعَدُّ هذا الكتاب مؤشرا على ما يمكن أن تُسْهِمَ به الطاقات الجزائرية الشابّة في حقل النقد الأدبي، مما يجعلنا نحن جيل الثمانينيات من القرن العشرين (في الجامعة الجزائرية)،

نشعر بالرضى اتجاه سيرورة ما كنا قد بدأناه وسعينا إلى ترسيخه، ونجد مواصلة له وإثراء ومراجعة نقدية ضرورية من قِبَلِ الجيل الجديد، تتطلبها المرحلة الحالية التي يحياها النقد الأدبي العربي، مما يبعث الأمل فيَ تجدّد الوعي النقدي والمساهمة بصفة إيجابية في التراكم العلمي النقدي في الثقافة العربية.

البليدة في 14 / 04 / 2017

نسق الوظيفة السردية في الحكاية
تشكُلات الرؤية السيميائية

د. عبد القادر فهيم شيباني
أستاذ السيميائيات وتحليل الخطاب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة مصطفى اسطمبولي- معسكر- الجزائر

لقد اقترن مفهوم الوظيفة السردية بالحكاية الشعبية، وبدا الالتفاف واضحا في مختلف الاجتهادات السيميائية حول واقع علاقاتها في المحكي عموما، وذلك سعيا لتحديد خطاطة أنموذجية للسرد. ولعل التحري عن بناء صياغة قاعدية للمحكي تقوم على معالم الوظيفة يدفعنا، في الأساس، إلى فحص مفهوم البرمجة السردية . إن الخطاب مؤسس، في جوهره، على قواعد البرمجة السلوكية للعوامل، طالما أن الإدراك الحسي للعالم المادي هو إدراك تبرمجه الثقافة. صحيح أن العامل بمختلف أقنعته مرتهن، سلفا، بالحالات والتحويلات؛ فهو من يشرف على توجيهها وتقويمها. بيد أن أصل التخطيط النصي يكمن، أساسا، في البرنامج السردي الذي يؤطره، كونه يشرف على تركيب العوامل واختزال الوحدات السردية.

1 . مبدأ التعاقب

لا حصر لأنواع السرد في حياتنا اليومية «كما لو أن كل مادة هي صالحة لكي يضمنها الإنسان سروده»[1]. ولاغرو أن نعتقد بسردية الخطابات التي أضحت اليوم متغايرة بأشكالها وألوانها، متماهية مع بساطة الحياة تارة، ومتفاعلة مع حاجات العصر تارة أخرى. إن المحكي، ضمن هذا كله، لا يعمل حسب جون. ميشال آدام (J. M. Adam)[2] إلا على تمثل الحدث عبر الرواية أو الحكي أو السرد؛ فهو، بذلك، يؤسس لجوهره الحسي في الوقت الذي تأخذ فيه تمثلاته وضع تأويل للحدث.

---

(1) R. Barthes : «L’aventure sémiologique», p 167.

(2) J.M.Adam : «Le récit», P.U.F, Paris, 3éd, 1991, p 10.

لقد أغرت هذه الشمولية السردية كثيرا من الباحثين في حقل الثقافة الشعبية؛ إذ لم يكن فلادمير بروب سباقا للانتباه إلى مدى تكرارية الأحداث وتطابق الشخصيات في الحكاية الشعبية. بيد أن ما ميز بروب، في كل ذلك، هو البحث عن بنية مورفولوجية لأنموذج الحكاية الشعبية الروسية، وذلك «بوصف الحكايات بحسب أجزائها المكونة وعلاقاتها فيما بينها وبين الكل»[1].

وقد لاحظ، انطلاقا من ثنائية الثابت والمتغير، أن الشخصيات المتباينة في الحكاية الشعبية الروسية تتناوب على أفعال ووظائف ثابتة؛ إذ إن كل حكاية تستمد تغايرها من طريقة توزيعها الوظائف نفسها على شخصيات متباينة؛ فتغدو الحكاية، بهذا المنظور، متمركزة حول وظائف الشخصية، ويصبح التساؤل عن الفاعل وعن كيفية تأديته للوظيفة أمرا ثانويا. تستقل الوظيفة بجوهرها عن الشخصية المنفذة؛ فهي تعرف بوضعها ودلالتها الخاصة داخل سيرورة المحكي، وتعين عبر جواهر متضمنة للفعل، حيث تؤسس محدوديتها العددية لبنية تعاقبية أنموذجية تقوم عليها غالبية الحكايات[2]؛ بنية تقوم، في جوهرها، على تعاقب واحد وثلاثين وظيفة.

لقد أفضت تكرارية الوظائف وتناوب عددها المحدود على الشخصيات الأساسية فلادمير بروب[3] إلى تحديد تكتلات الوظائف ضمن دوائر للفعل، حيث تتناسب كل دائرة للفعل مع شخصية محددة، ذلك أن الهوية المركبة للشخصية، في المحكي، تتوزع عبر الأوصاف والخصائص الوظائفية والعاملية. ولأن المحكي يجد بدايته الفعلية من وظيفة الإساءة أو الافتقار، فإن وظائف المرحلة التحضيرية تبقى خارج مجال هذه الدوائر. وبذلك، تصبح الشخصية منوطة، في تعريفها، بدائرة الفعل التي تنسب إليها، وهو ما يتلاءم مع اختيارات الحكاية العجيبة لنوعية شخصياتها، كونها تقع، في الغالب، على شخصيات تفتقد للمعيارية الخيالية. تخضع الوظائف البروبية، في نظر بارت، لنظام التحفيز بوصفها وحدات توزيعية تنتظم جنبا إلى جنب مع مجموع الوظائف غير النسقية التي تأخذ وضع قرائن متناثرة «لا تحيل على فعل لاحق ومكمل، ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية»[4]؛ إذ تبدو سردية بعض الخطابات غير اللسانية مقترنة، في الغالب، بهذه الوحدات الوظائفية، ذلك أن نوعية الوظائف البروبية مرتبطة، أساسا، بالحكاية الخرافية.

(1) V. Propp :«Morphologie du conte», traduction : M. Derrida, suivi de : «Les transformations des contes», traduction : T.Todorov et de E. Mélétinski, «L’étude structurale et typologique», traduction : C. Kahn, , Seuil, Paris, 1970, p 28.

(2) Ibid, pp 30 - 31.

(3) J.M.Adam : «Le récit», p 26

(4) حميد لحمداني: «بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط. 3، 2000، ص 29.

تتحدد الحكاية الشعبية، ضمن الإطار المورفولوجي، بوصفها تطورا حدثيا يجد منطلقه في وظيفة الافتقار أو الإساءة، وينتهي بوظيفة الزواج. ويسمي بروب هذه السيرورة بالمقطع، حيث يترتب عن ظهور كل افتقار أو ضرر جديد إمكانية بروز مقطع جديد؛ فكثيرا ما تتضمن الحكاية مقاطع عدة[1]. وقد حاول بروب[2] تحديد صيغة أنموذجية للحكاية الشعبية الروسية، تقوم، أساسا، على ضبط تراتبات الوظائف داخل بنية المقطع.

يتبنى الاقتصاد المحدد لصيغة الوظائف البروبية افتراض خروج البطل بسمة (وظيفة الوسم) إما بين وظيفتي الصراع والانتصار، وإما بين وظيفتي الامتحان والإنجاز. وبوجه عام، فإن نظام السيرورة التسلسلية للوظائف لا يمكنه إلا أن يضعنا إزاء سلسلة من التحولات. إن «الحكاية الشعبية تتجنب كل تغلغل زمني صريح فالأحداث تدور في ماض أسطوري لا يمكن تأريخه... في عالم متحرر من كل القيود العرضية الظرفية، وهو عالم الممكن المطلق»[3].

وإذا كان للمورفولوجيا دور في الوقوف على هذه الظاهرة، فإنه يتوجب على علوم أخرى كالأنثروبولوجيا وعلم النفس استكناه حقيقتها، وكشف مسبباتها التي تبدو معقدة بعض الشيء.

2. التحويلات والتقابلات

يفترض المنهج البنوي في تحليل الحكاية لدى كلود ليفي شتراوس تجاوز الحدس الشكلاني في مورفولوجيا الحكاية، انطلاقا من تجاوز مبدأ التقابل المادي بين الملموس والمجرد، ذلك أن البنية لا تعترف بفصل الشكل عن المحتوى. إن اعتقاد بروب الراسخ بضرورة فصل الشكل عن المحتوى هو الذي كرس حسب شتراوس دعوته لتمييز جنس الوظيفة عن أنواعها؛ أي تمييز الوحدات الشكلية (موضوع التحليل) عن وحدات المحتوى العرضية الاعتباطية (منطلق التحليل)؛ فوظيفة الإساءة، مثلا، ترتبط بوصفها جنسا وظائفيا بواحد وعشرين نوعا منها: «يختطف المعتدي شخصا ما»، «يسرق أداة سحرية»، «يسلب أو ينهب المحاصيل»، «يطلب قربانا آدميا»[4]؛ فعبر هذه المصادرة، لم تحظ أنواع الوظائف بالاهتمام المرتقب؛ إذ لم يجاوز استثمار بروب لتغايراتها حدود إعادة جميعها ضمن مجموعات وظائفية محدودة ضمن واحد وثلاثين.

---

(1) V. Propp : «Morphologie du conte», pp 112, 113.

(2) Ibid, p 130

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 58.

(4) C. Levi- Strauss : «Anthropologie structurale», deux, Plon, France, 1973, pp 157, 158.

ويمكن للتحليل البنيوي، في هذا المقام، أن يظفر بمزية إدماج الشكل في المحتوى عبر مفهوم البنية بغية تحقيق دراسة عادلة ومتساوية لكليهما من دون إقصاء أو تهميش[1]. إن استهداف بلوغ حكاية أنموذجية وحيدة ومشتركة بين عديد الحكايات الشعبية لا ينفي وجود بعض الحكايات الشاذة التي تدعم حق التغاير والانزياح، وحتى إن بدا تغاير محتوى الحكاية واقعا لا مرد له، فليس من المستحيل في شيء أن تخضع اعتباطية مثل هذه التغايرات لمنطق أو قانون خاص.

عمد شتراوس إلى تحويل الوجهة نحو مدونة الأساطير والحكايات الأمريكية للهنود؛ فاكتشف أن تغايرات الشخصية تخضع، في الغالب، لإملاءات نسقية تدعمها الوظيفة المشتركة؛ ففي حكايات الحيوان، تتناوب شخصيات، من مثل: النسر، البوم، الغراب، والبط على وظيفة مشتركة، حيث يكمن سر التفاف هذه الشخصيات حول وظيفة واحدة في استبطانها لنسق من التقابلات البينية؛ فالنسر (طائر نهاري) يتقابل مع البوم (طائر ليلي)، وكل منهما يتقابل مع الغراب عبر مصدر القوت (الصيد/ الجيف)، على أن تتقابل هذه الشخصيات الثلاث مع شخصية البط عبر علاقة الوسط (طيور برية / طيور مائية). وكذلك الحال بالنسبة للشخصيات -الأشياء؛ إذ من الخطأ الاعتقاد بوجود وظيفة مطلقة تدعم شخصية الشجرة مثلا، ذلك أن جرد السياقات المتباينة للحكاية يؤكد أن ما يهم الأهالي في شجرة البرقوق خصوبتها، وفي شجرة التفاح قوتها وعمق جذورها، حيث تؤسس علاقة النبات بينهما لعلاقة تقابلية بين الخصوبة والتحول (سماء / أرض). وبهذا الفعل، تسهم مجموع التحققات الواقعية للشخصية في تأسيس نسق الشخصية المستقل عن الوظيفة داخل المحكي[2]؛ فالشخصية، إذا، لا تبرز إلا بالوجه العاتم الذي يخفي نسق الحكاية المغلق. يقول شتراوس: «إننا نعرف كون الحكاية بوصفه قابلا للتحليل إلى أزواج تقابلية متباينة التعالق داخل كل شخصية، فبعيدا عن أن تؤلف كيانا فهي أشبه بحزمة من العناصر الاختلافية لا تختلف بذلك عن تصور ياكبسون للفونيم»[3].

إن مطمح التأسيس لشكل الحكاية؛ أي لثوابت وظائفها، انطلاقا من تغايرات المحتوى، لا يعني، مطلقا، إهمال حقيقة التغاير نفسها بوصفها حقيقة تخضع لثوابت النسق، وبين نسقي الشكل والمحتوى تتحدد البنية الفعلية للمحكي. لقد خلص بروب، في محاولته لاشتمال الأصناف المرفولوجية للحكاية، إلى جمع أربعة أنماط حكائية عامة ضمن صيغة مشتركة؛ صيغة يراها شتراوس أبعد بكثير عن أن تشتمل تعددية الحكايات[4].

---

(1) Ibid, pp 158, 159.

(2) C. Levi- Strauss : «Anthropologie structurale», deux, pp 161, 163.

(3) Ibid, p 162

(4) Ibid, p 151, 160

إن الأنموذج الحكائي لهذه الصيغة يضعنا أمام صورة مجردة تنأى عن الواقع المتعدد للحكاية، كونها تفتقد للأسس الموضوعية؛ إذ لا نكاد نجد أي تعليل داخل هذه الصيغة لعلاقة الشوط السفلي بالعلوي[1].

لذلك، عمد شتراوس[2] إلى استدراك هذا الخلل بافتراض سلسلة من العلاقات العمودية بين الوظائف مهمتها كسر روتين التعاقب الأفقي. والمتأمل في الشوطين السابقين يلفي بروز سلسلة من العلاقات التحويلية بين الوظائف داخل سيرورة المحكي؛ فوظيفة الامتحان (ق) ليست سوى تحويلا لوظيفة الاختبار (ت)، والإنجاز (ك) ليست سوى تحويلا لوظيفة الانتصار (ر)، وكذلك الحال بالنسبة لـ: التحول والوسم، الادعاء والخداع على التوالي. وهو ما يعني احتكام نظام التعاقب الوظائفي لنسقية خاصة تقوم، أساسا، على قاعدة الاختزالات والمماثلات: (الخروج / العودة، البحث / المطاردة، الخداع / الإساءة... الخ.). وقد كان بروب، في هذا المجال، سباقا إلى التمييز بين الوظائف المنعكسة والسلبية؛ أي مدركا لحقيقة الوظائف المتنامة تبادليا (تحويل ثنائي الجانب)، كتلك التي تحصل بين المنع والخرق، والوظائف الاستلزامية (تحويل أحادي الجانب)، كتلك التي تحصل بين الخداع والتواطؤ[3]. إن التضايفات الحاصلة بين هذه الوظائف هي التي تؤسس لتحول نسق الوظائف من جهة، وثباته من جهة أخرى.

يدافع رولان بارت، على غرار شتراوس وكلود بريمون وتاليا تزفيتان تودوروف، عن التسلسل المنطقي للوظائف داخل المقطع الذي قد ينفتح لافتقاد الوظيفة للسابق وينغلق إذا لم تفض الوظيفة من وظائفه إلى نتيجة تذكر. إن طلب فنجان قهوة، ثم تحصيله ثم تناوله ثم دفع ثمنه يؤلف، من الوجهة السردية، مقطعا مغلقا، ذلك لأنه يستحيل استباق الطلب أو إتباع الدفع بوظيفة تخرج عن المقطع المتجانس للاستهلاك[4]. بيد أن الأمر قد يختلف، تماما، في حال إعداد وجبة وتحضيرها لسهرة أو دعوة عائلية، حيث يجد المضيف نفسه حرا في استباق مقطع الاستهلاك بمقطع الدعوة وافتتاحه لصالح مقطع الاجتماع العائلي.

يرى شتراوس[5] أنه تبعا لهذا التصور، فإننا سنجد أنفسنا مطالبين بضرورة احتواء نظام التعاقب الحدثي.ضمن بنية صيغية ضديدة للزمن، تؤلف ضمنها تحولات الوظائف صورة لتحولات الشكل الثابت أساسا؛ إذ يمكن لهذه البنية أن تلخصها خطاطة شبيهة بتلك العمليات الجبرية.

(1) C. Levi- Strauss : «Anthropologie structurale», p 160.

(2) Ibid, pp 161, 164

(3) Ibid, p 167.

(4) R. Barthes : «L’aventure sémiologique», p186.

(5) C. Levi- Strauss : «Anthropologie structurale», deux, France, Plon, 1973, pp 164, 165.

وبوجـه عـام، فإن الحكايات والأسـاطير هي أشـبه بلغة واصفة مزدوجـة الأبعاد؛ فبقـدر ما تؤلـف فيهـا الدوال مدلـولات للخطاب، «فإنها تسـتند على عنـاصر للدلالة بالنظـر إلى نسـق دال تكميلي مغاير»[1]؛ إذ يعـد هذا الازدواج، في واقـع الأمر، مرتكزا من مرتكزات النص السردي، كونه يجانب تصور الازدواج البنوي بين السطح والعمق.

3. التواصل العاملي

لا تـكاد الإثـارة المنهجيـة لإشـكالية العامـل، ضمـن مجـال المحكـي، تنفصل عن مرجعيتهـا ضمن مجال الأسـطورة والتركيبيات والحكاية الشـعبية وحتى المسرح؛ ففي مجـال الأسـطورة، ميز ج. ديميـزال G. Dumézil بين المسـتويين الوظائفي والمواصفاتي للتعريف بالعامل، ولم يجد لوسـيان تنير L. Tesnière في الملفوظ البسـيط سوى صورة مطابقـة للعرض؛ فداخل كل ملفوظ بسـيط، تؤدي المحتويـات المختلفة للكلمات (أي للأفعـال والمتعاملين) أدوارا محـددة (فعل، فاعل، مفعول، مبتدأ، خبر،... الخ)؛ أدوارا تنتظـم ضمـن النطـاق المعيـاري للملفوظ (جملة اسـمية، جملة فعلية، شـبه جملـة،...). أما في مجال الحكاية الشـعبية، فقد عد بروب العامل شـخصية درامية، تتحدد عبر دائرة الفعـل المناطة بها، حيث تسـتقطب هـذه الدائرة مجموع المتعاملـين العاديين ممن يمثلون تـوردات لنفس العامل. وفي الوقت الذي تؤسـس فيـه تمفصلات المتعاملين لخصوصية كل حكاية، فإن بنية العوامل تؤسس لجنسها. وقد كان وقوف إتيان سوريو E. Souriau على مجمل الوضعيات الدرامية في المسرح سبيلا لإدراك فاعلية العوامل في المحكي، بيد أن تميز هذا الأخير بدا في اختزاله للبنية العاملية ضمن ستة عوامل[2].

وبين مختلف هذه المجالات، يبرز البعد السيميائي لمفهوم العامل.

إن اعتـماد الجـرد الآلي للعوامـل في التعريـف بجنـس المحكـي من شـأنه أن يقودنا إلى تجريـد كلي للمحتوى، ذلك أن العوامل، في جوهرها، منوطة بصيغ وجود مشـتركة وعلاقات متبادلة تستطيع، بتمفصلاتها، أن تستوعب الكون الدلالي البسيط للخطاب؛ فما مدى سـعة هذا الاسـتيعاب؟ وما هو المعنى العام الذي يأخذه النشاط العاملي؟ فيم يكمـن؟ ما طبيعـة البنيـة التـي تؤطره؟ أهي قـارة أم تحويليـة[3]؟. «وإذ كانـت البنيات العامليـة، باعتبارهـا التباشـير الأولى للتحول المضمـوني، أي الوجـه التركيبي للجانب العلائقي، تشكل مستوى توسطيا بين المحايثة والتجلي، فإنها تعد البؤرة الأساسية التي يتم من خلالها الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي»[4].

(1) Ibid, p 170.

(2) A. J. Greimas : «Sémantique Structurale», pp 172, 176.

(3) Ibid, p 173.

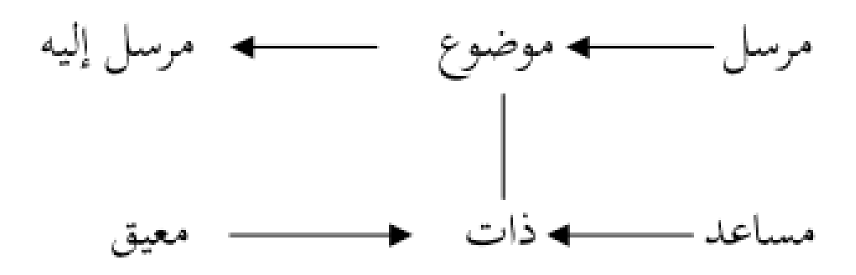
(4) سعيد بنكراد: «مدخل إلى السيميائيات السردية»، دار تينمل، مراكش، ط. 1، 1994، ص 42.

تعتمـد أولى خطـوات تجاوز الجـرد الآلي للعوامل عـلى تحديد البنيـة العاملية ضمن مقولات تركيبية ومعاينة توافقاتها مع البعد التركيبي للخطاب:

أ. الـذات والموضـوع: تتمفصـل العلاقـة التقابليـة للمقولـة العامليـة (ذات تقابل موضوع) ضمن المسـتوى الدلالي، بوصفها أثرا للمعنى (سميم)، كعلاقة لـ: «الرغبة»؛ علاقـة تتمظهر على صعيد تواردات المحكي في صورة «تحري»[1]. إن كل تحويل سردي يتجـلى، في الخطاب، يجد مصـدره في تلك التعديلات التي يمارسـها المحكي على علاقة الذات بالموضوع، ثم إن الملفوظ السردي البسيط لا يتحدد إلا في ضوء العلاقة الموجهة بين مصدر الحركة (الذات) وهدفها (الموضوع)[2].

ب. المرسـل والمرسل إليه: يسـتطيع الموضوع بالنظر إلى هذه المقولة أن يؤلف نقطـة تقاطـع بين محـور «الرغبـة» علـى صعيد علاقـة الـذات بالموضـوع، ومحور «التواصـل» علـى صعيـد علاقة المرسـل بالمرسـل إليه. وعبـر هذا التقاطع، يسـهم الموضوع بقسط وافر في كسر انعكاسية المحور التواصلي، بوضع المرسل والمرسل إليـه ضمن علاقة افتراض أحادية الجانب؛ فبحضور الموضوع يفترض المرسـل إليه ضرورة وجود عامل مرسل[3].

ج. المسـاعد والمعيـق: تسـتمد هـذه المقولـة وجودهـا من التقابل المتضـاد لمجموعتين من الوظائـف؛ تتـولى الأولى تسـهيل سـيرورة الرغبـة والتواصـل، وتعمـل الثانيـة عـلى خلـق معوقـات تقـف ضـد تحقـق الرغبـة وحصـول التواصـل، حيـث تتمظهـر هاتـان المجموعتـان في صـورة عاملين ظرفيين يترجمان الانعكاس البسـيط لإرادة تصرف الذات ومقاومتهـا؛ انعكاس يحدده موضوع الرغبة إيجابا أو سـلبا. وهـو ما يجعل من هذه المقولة محورا للصراع[4].



(1) A. J. Greimas : «Sémantique Structurale», pp 176, 177.

(2) A. Hénault : «Narratologie, Sémiotique générale, Les enjeux de la Sémiotique: 2», P.U.F, Paris, 1éd, 1983, pp 47, 48.

(3) J. Courtés : «Introduction à la sémiotique narrative et discursive», Hachette, Paris, 1976, p 67.

(4) A. J. Greimas : «Sémantique Structurale», pp 178, 18.

لقد عملت آن أوبرسفالد Anne Ubersfeld على تغيير مجرى محور الرغبة لتضع الذات في اتصال مباشر مع المرسل. ومن ثم، أضحى موضوع القيمة محلا للمساندة والمعارضة؛ أي مجالا لصراعات المساعد والمعيق؛ فتغدو الذات، بذلك، «شكلا أجوفا لا قيمة له من دون موضوع يشحنها دلاليا»[1].

إن الصياغة المختزلة للأنموذج العاملي هي إسقاط للبنية التركيبية لتمفصلات الدلالة البسيطة، وعن الوضع الجهاتي لكل مقولة يبرز نشاط العامل في مقابل دينامية الوظيفة بوصفه قوة كامنة[2]، حيث نجد مقولة المرسل – مرسل إليه معرفة بجهاتية المعرفة، وترتبط مقولة الذات – الموضوع بجهاتية الإرادة، في حين تتبلور مقولة المساعد – المعيق ضمن جهاتية القدرة[3]؛ إذ يمكن للتحليل الوظائفي، في هذا الصدد، أن يعلل توافق السيرورة الوظائفية مع الأنموذج العاملي عبر وصف محتويات العوامل وتحديد علاقات الوظائف داخل السيرورة المختزلة ضمن بنية تحويلية تستوعب كل التوردات المتكررة في كل مظهر خطابي.

تستدعي مزاوجة صيغة المحكي تركيبا واستبدالا العمل، أولا، على إيجاد قاعدة نسقية للوظائف البروبية؛ فعبر علاقات الاستلزام والفصلة، عمد ألجيرداس جوليان غريماس إلى جمع الوظائف ضمن مقولات ثنائية (*).

يقترح غريماس افتتاح صيغة المحكي بسلسلة تركيبية من الأزواج السالبة التي تأخذ وضع مرحلة بدئية (تنازل)؛ سلسلة تجد ما يقابلها على صعيد المرحلة النهائية التي تتولى تسوية الحالة البدئية عبر سلسلة من الأزواج الوظائفية السالبة (استرجاع). وبين المرحلة البدئية والنهائية، يؤطر تسلسل المحكي بإقامة العقد انطلاقا من حالة اللاعقد، وتتدرج هذه العلاقة عبر سلسلة من الاختبارات التي تقوم على عقد بسيط يتضمن صراعا ونتائج لكل اختبار، أين تتوافق بنية هذه الاختبارات مع بنية الأنموذج

---

(1) السعيد بوطاجين: «الاشتغال العاملي؛ دراسة سيميائية، (غدا يوم جديد) لابن هدوقة عينة»، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2000، ص 17.

(2) A. J. Greimas : «Sémantique Structurale», pp 185, 186.

(3) E. Mélétinski : «L’étude structurale et typologique du conte», In : V. Propp : «Morphologie du conte», p 222.

*) 1 – الغياب. 2 – المنع تقا الخرق. 3 – الاستقصاء تقا الاستعلام.
4 – الخداع تقا التواطؤ. 5 – الإساءة تقا الافتقار. 6 – الطلب تقا القبول.
7 – الخروج. 8 – الاختبار تقا التجاوب. 9 – التسليم.
10 – الانتقال. 11 – الصراع تقا الانتصار. 12 – الوسم.
13 – سد الافتقار. 14 – العودة. 15 – المطاردة تقا النجدة.
16 – التخفي. 17 – الامتحان تقا النجاح. 18 – التعرف.
19 – الفضح تقا التحول. 20 – العقاب تقا الزواج.

العاملي؛ فالعقد يتوافق مع مقولة التواصـــــل (مرسل – مرسل إليه)، والصراع يتوافق مع مقولة (المسـاعد – المعيق)، بينما تتوافق نتيجة الاختبـار مع مقولة الرغبة (الذات – موضوع)، وتتوزع الاختبارات، في المحكي، على ثلاث مراتب (تأهيلية، وحاسمة، وتمجيدية) تراعى فيها تنقلات البطل، حضوره وغيابه دخل سـيرورة المحكي[1]. لقد شكلت هذه المبادىء لدى غريماس[2] أسس الصياغة الجديدة للخطاطة البروبية.

يقسـم غريماس[3] هذه الصياغـة إلى ثلاث مقولات محورية، هـي: المقولة التعاقدية، والأدائية (الاختبارات) والفصلية (الخروج والعودة).

أ. المقولة التعاقدية: يسـمح تجريد العلاقة الاستلزامية للـ(المنع – الخرق) من السياق التركيبـي بإدراكهـا بالنظـر إلى علاقة الفصلـة بوصفها صـورة تقابلية للثنائيـة الوظائفية (طلب تقا قبول)؛ فالمنع ليس سـوى تحويل سـالب ونفي للطلب الذي، بدوره، يسـتلزم القبول، ما يجعل من الخرق تحويلا سـالبا ونفيا لهذا الأخير؛ فإذا كان العقد هو المتمفصل في صورتـه الموجبـة إلى طلب وقبــول، فإن اللاعقد يتمفصل في صورته السـالبة إلى منع وخـرق، حيث يتمفصـل هذان القطبـان عبر الـزوج الوظائفي اختبار – تجـاوب، وعبر الزوج امتحان – نجاح.

ب. المقولـة الأدائيـة: تتجـلى المقولـة الأدائية عـبر تقابل السلسـلة البدئية السـالبة مع السلسلة النهائية الموجبة؛ فعلى صعيد التواصل يتقابل الوسم – التعرف مـع الاسـتقصاء – الاسـتعلام، وعـلى محـور الـصراع يتقابل الفضـــح –التحول مـع الخـداع – التواطؤ، وذلك في صورة إظهار لقوة البطل، في حين يتقابل التسـليم مـع التواطؤ في صورة تراجع لقوة البطل.

بينما يلفي غريماس تقابلا على محـور الرغبة بين إساءة – افتقار وعقاب – سد الافتقار، بيـد أن صـورة التقابل البسـيط تبرز بعمق بالنظـر إلى نتيجة الاختبار التمجيـدي؛ أي بين الافتقار والزواج، حيث يمثل كل من التعرف والتسليم والزواج نتائج للاختبارات الثلاثة المحددة للتأهيل (التواطؤ – التسليم) والتحري (الافتـــقار – سد الافتقار)، ومـعاودة التحري (الوسم – التعرف)[4].

ج. المقولـة الفصلية: ترتبط هذه المقولة بحضور البطل وغيابه داخل سـيرورة المحكي، حيث يتمفصل الغياب فيها إلى وظيفة الخروج والانتقال، ويتقابل بتمفصله هذا مع الحضور

(1) E. Mélétinski : «L’étude structurale et typologique du conte», pp 222, 223.

(2) A. J. Greimas : «Sémantique structurale», p 203.

(3) E. Mélétinski : «L’étude structurale et typologique du conte», p 226.

(4) A. J. Greimas : «Sémantique structurale», pp 206, 207.

الذي يتمفصل، بدوره، إلى وظيفة التخفي والعودة، حيث تتوسط وظيفة التنقل السريع كلا من المقولتين داخل سيرورة المحكي[1].

تهدف محاولة تعليل العلاقة التوافقية بين الأنموذج العاملي وسيرورة الوظائف عبر تنسيق الوظائف ضمن بنى دلالية بسيطة إلى تحديد المحكي ضمن بنية غير زمنية تسمح بالتقاط دلالة المحكي ضمن كليتها والارتقاء بالوحدات الدلالية إلى وحدات أكبر.

4. الشبكية المقطعية

قد لا يعني الاهتمام بالمقطع، في المحكي، التورط بالضرورة في لعبة التفاصيل الوظائفية؛ فالوظيفة لا تصنع التسلسل بل هي خاضعة له. لذلك، نلفي كلود بريمون C. Bremond مقتنعا بالانتظام المستقل للمقطع الذي يفرض التسلسل على الوظائف ولا يخضع لخصوصية إملاءاتها. وبهذا التصور، يمكن للمقطع أن يأخذ وضع وحدة سردية قاعدية وأن يجاوز إطار الحدس البروبي. يستطيع انتظام مجموع وظائف المحكي أن يأخذ وضعا كرونولوجيا ومنطقيا، كما من شأنه أن يتوزع على مستويات متباينة تسمح بتجسيد آفاق الحرية الإبداعية والفنية في ربط الوظائف، ومن ثم، تحديد خيارات التأسيس للأنماط الممكنة للمحكي؛ إذ يؤكد هذان المستويان، حسب بريمون[2]، وجود بنية مستقلة تتوسط الوظيفة والسلسلة، ذلك أن المتأمل في الخطاطة البروبية يلفي ارتباطا وظائفيا قسريا بين الوظائف؛ فنجد، مثلا، وظيفة الوسم بين الصراع والانتصار، على الرغم من أن الوسم لا يرتبط وظائفيا بالصراع ولا بالانتصار، وما من ضرورة تجيز وجود الصراع لمجرد وجود الوسم، ولا لأن يوجد الوسم لمجرد وجود الانتصار. إن وظيفة الوسم لم توجد لتحصر قسرا وتعسفا بين وظيفة وأخرى، ولكنها داخل اقتصاد المحكي ترتبط بتبرير وجود وظيفة التعرف.

تقوم الشبكة الوظائفية للمحكي، ضمن تصور بريمون[3]، على علاقتين أساسيتين؛ تقوم أولاهما على نمط الافتراض الضروري المؤطر بنظام التعاقب الصارم للوظائف، أما الثانية فتقوم على مبدأ التردد الاحتمالي المعلل؛ مبدأ تجيز علاقاته حذف أو إبدال الوظائف. وقد قاد هذا الافتراض بريمون إلى إعادة صياغة الخطاطة البروبية ضمن صيغة تتمحور حول وحدات أقل من السلسلة ولكنها أكبر من الوظيفة؛ وحدات تمثل «الخيوط» الأساسية للحبكة، وتأخذ وضع مقاطع وظائفية متلازمة ضروريا. وبدل رصف الوظائف على الخط نفسه (الصياغة البروبية)، عمد بريمون إلى نظمها على هيئة التقطيع الموسيقي ضمن أعمدة تتوافق ومكونات المقطع[4].

---

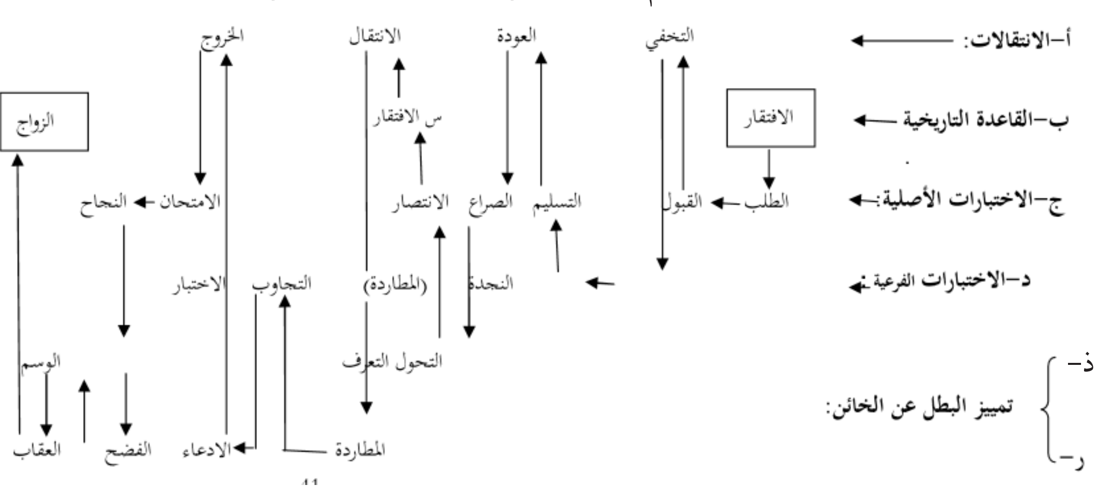
(1) Ibid,p 198

(2) C. Bremond : «La logique du récit», Seuil, Paris, 1973, pp 26, 27.

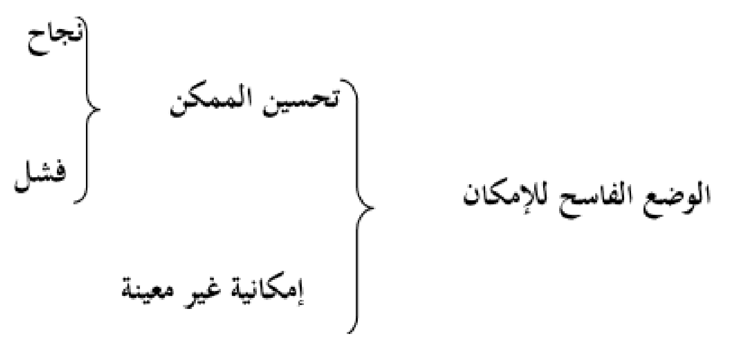
(3) Ibid, pp 28, 29.

(4) C. Bremond : «La logique du récit», p 30.

وقد حاول جون ميشـــــال آدم[1] تلخيص هذا التصور ضمن الخطاطة التالية:



إن التحـري عـن تقديـم صـورة أكثـر شـمولية لماهيـة المحكي يقتضي، حسـب بريمون[2] وانطلاقا من منهج بروب، ضرورة موقعة الوظيفة بالنظر إلى إمكانية الخيار المناقـض؛ فبدل تحديـد بنية المحكي ضمن خطيـة - أحادية لمتتاليـة وظائفية ثابتة، سـعى بريمون إلى تحديـد التعالقات المقطعية المترابطـة والمتقاطعة، حيث يفترض كل مقطع وجود سـيرورة دقيقة تسـتقل الوظائف خارجها؛ أي خارج مجال المقطع، بعلاقاتها الخاصة على صعيد الترابط المقطعي. ضمن هذا التصور، يختزل بريمون[3] تمفصل المقطع البسيط ضمن ثلاث مراحل متلاحقة تستجيب سيميائيا لخصوصيات المرسلة السردية:



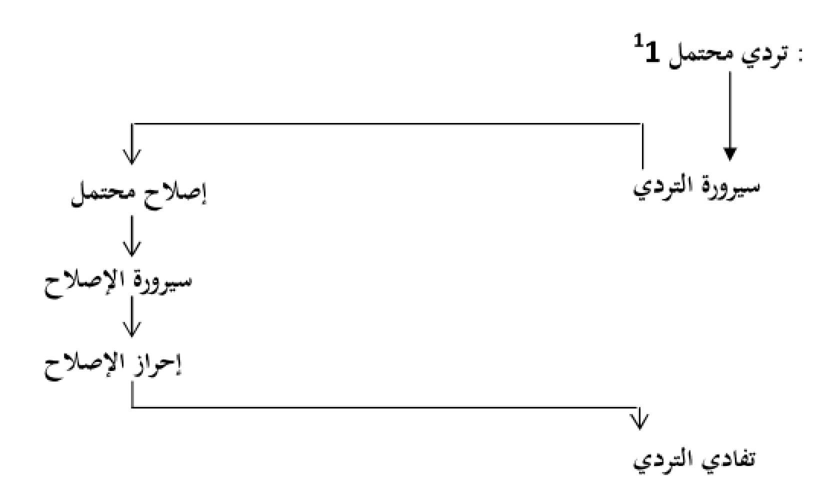
إذ يمكـن لهـذا التمفصـل العام أن يحقـق الارتباط عـلى صعيد المقاطـع (أو المقطع المركـب) ضمـن علاقتين أساسـيتين، هما «التـدرج» و«التعوق»، حيـث يعمل المقطع، ضمـن الحالـة الأولى، على خلـق وضع جديـد يحوله، بـدوره، إلى نقطة انطـلاق لمقطع آخـر، أما في الحالـة الثانيـة فيحتـاج المقطع البسـيط لبلوغ مـداه إلى المرور عبر وسـاطة

(1) - J. M. Adam : «Le texte narratif», p 26.

(2) C. Bremond : «La logique du récit», p 29.

(3) Ibid, p 32.

مقطع ما أو سلسلة من المقاطع كما هو الحال في تحري الجريمة أو البحث العلمي[1].
لقد حاول بريمون[2]، انطلاقا من هاتين العلاقتين، تحديد صيغة أكثر شمولية تأخذ بالحسبان الانتظام العميق لكل ملفوظ سردي، وذلك على الشكل الآتي:



حيث يمكن لسيرورة الإصلاح أن تنفتح، بدورها، على إمكان وسيرورة وتحقق ضمن حالات تلقي المساعدة أوحالات الجزاء. وقد قادت هذه الإمكانات بريمون[3]، في دراسته للحكاية الفرنسية العجيبة، إلى إضافة ثنائيات أخرى، من مثل: (الاستحقاق ← التعويض، عدم الاستحقاق ← القصاص)، إضافة إلى الثنائية التي حددناها سلفا (أي التردي ← الإصلاح). إن المتصورات، التي جسدتها خطاطات بريمون، استطاعت أن تخلص المحكي من صورته الكلاسيكية، بدءا من تحويله إلى مجرد مرسلة سردية تقوم على تمثل الحدث، ومن ثم، الارتقاء بتمظهراته إلى رحاب الفضاء السيميائي ضمن مجالات الممارسة الإنسانية الإبداعية والاستعمالية.

---

(1) C. Bremond : «La logique du récit», p 34.

(2) J. M. Adam : «Le texte narratif», p 28.

(3) Voir : C. Bremond : «Les bons récompensés et les méchants punis ; morphologie du conte merveilleux français», In : «Sémiotique narrative et textuelle», sous la direction de : C. Chabrol, Larousse, Paris, 1973.

ثبت المصطلحات

عربي – فرنسي

برنامج سردي	programme narratif
ذات	sujet
رواية	roman
سرد	narration
شخصية	personnage
عامل	actant
عميل	agent
فعل	action
محكي	récit
مُرسِل	destinateur
مُرسَل إليه	destinataire
مساعد	adjuvant
معارض	opposant
مقطع	séquence
ملفوظ	énoncé
ممثل	acteur
مورفولوجيا	morphologie
موضوع	objet
وظيفة	fonction

المراجع

أ. المراجع العربية

1. حميد لحميداني: «بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط. 3، 2000.

2. سعيد بنكراد: «مدخل إلى السيميائيات السردية»، دار تينمل، مراكش، ط. 1، 1994.

3. السعيد بوطاجين: «الاشتغال العاملي؛ دراسة سيميائية، (غدا يوم جديد) لابن هدوقة عينة»، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2000.

4. سمير المرزوقي وجميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

ب. المراجع الأجنبية

1. A. Hénault : «Narratologie, Sémiotique générale ; Les enjeux de la Sémiotique 2», P.U.F, Paris, 1éd, 1983.

2. A. J. Greimas: «Sémantique structurale ; recherche de méthode», Paris, éd. Larousse, 1966.

3. C. Bremond : «La logique du récit», Seuil, Paris, 1973.

4. C. Bremond : «Les bons récompensés et les méchants punis ; morphologie du conte merveilleux français», In : «Sémiotique narrative et textuelle», sous la direction de : C. Chabrol, Larousse, Paris, 1973.

5. C. Levi- Strauss : «Anthropologie structurale», deux, Plon, France, 1973.

6. J. Courtés : «Introduction à la sémiotique narrative et discursive», Hachette, Paris, 1976.

7. J. M. Adam : «Le récit», P.U.F, Paris, 3 éd, 1991.

8. R. Barthes: «L'aventure sémiologique», Seuil, Paris, 1973.

9. V. Propp : «Morphologie du conte», traduction : M. Derrida, suivi de : «Les transformations des contes», traduction : T. Todorov, et de E. Mélétinski : «L'étude structurale et typologique», traduction : C. Kahn, Seuil, Paris, 1970.

مصطلح السرد - المفهوم والمكونات
تجربة جيرار جينيت نموذجاً

د. عبد الرحمن بغداد
أستاذ الأدب الحديث
معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي – مغنية – الجزائر

ما زال مصطلح «السرد» La narration، إلى يومنا هذا، يُثير مزيداً من الانشغالات الكثيرة من حيث مفهومه ومنطلقاته، بل إن التطور المفهومي المستمر لهذا المصطلح أصبح مثاراً لاختلاف النقاد والمنظرين، حيث تعددت اجتهاداتهم وتراكمت مواقفهم المتباينة على مدى القرنين الماضيين، بل إنه أصبح لكل ناقد غربي مسمياته السردية الخاصة التي تعبر عن منهجه وفكره.

وعالم السرد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette واحدٌ من هؤلاء الباحثين الذين ظلت جهودهم مُتجليةً، وبشكل مُسْهبٍ، في مجالات معرفية متخصصة، كالسيميولوجيا والبنيوية. لكن، يبقى ما عرضه من إسهامات ضمن منظورٍ شعريٍّ أشمل في مجال التأسيس للسرديات وتطويرها، لا يعدم أن يحتل المكانةَ المتميزة في الساحة النقدية الغربية، لما أبداه من نظر دقيق في مقاربة النصوص السردية، انطلاقاً من وضع ضوابط منهجية في تحديد المفاهيم الخاصة بالسرد والحكاية والقصة.

ومن هذا القبيل، تقوم هذه الورقة البحثية باستعراض جهود جينيت في إرسائه لمفهوم مصطلح السرد، التي وثَّقها في أعماله وكتاباته، لاسيما منها في كتابه «خطاب الحكاية» Discours du récit (1972)، الذي عكس جينيت، من خلاله، الطبيعة المفهومية للمصطلح من زاوية أنها تُشير إلى المادة المحكية بمكنوناتها الداخلية من الحَدث والشخوص والزمان والمكان من جهة، بل، وبشكل أدق، فإن هذا المصطلح – من ناحية أخرى – أصبح لازمة أساسية في ظهور علوم جديدة تعنى بالسرد كالقصة، والرواية، والشعر، والأسطورة بوصفها مرةً حكاية Récit، وتارةً تمثيلاً لمضمون حكاية، وفعلاً acte حيناً آخر.

إن قـراءةً في مجمـوع النصـوص والأبحـاث والأعـمال، في مختلـف ألوانهـا، وتباين أضرابها، تُظْهر أن السردَ أصبح فِعْلاً لا حدود له، حيث اتسع ليشمل مختلف الخطابات، سـواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدع فيه الإنسـان أينما وُجد وحيثما كان. لكن، بحلول العـصر الحديث، حدد النقاد والمترجمون الغربيون موقع مصطلح «السرد» ضمن نظرية الخطاب الأدبي عبر ممارسـات نقدية وأدبية متعددة، كالقصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها. ومن هنا، بات الحديث عن تصور نظري لهذا المصطلح خارج حدوده المعرفية وسياقاته النصية حديثاً لا معنى له.

ومـن هذا المنطلـق، فإن ما ظل يشـغل الباحـث – في المقام الأول – هـو ما يتعلق، أساسـاً، بعمليـة «تحديـد مفهـوم مصطلـح الـسرد»، شـأنه، في ذلـك، شـأن العديـد من المصطلحات التي لم يهدأ، إلى اليوم، السؤال عن وظيفتها ومعناها، لأن هذه العملية ليسـت من الأمـور الثابتة، وإنما هـي عملية قابلة دائماً للتطوير. ومـن ثم، فإن أي معنى مرتبط بصدد هذا المصطلح لن يكون خصباً ومتميزاً إلا بإسهام أصحابه في إغناء وإثراء مضمـون هذا المفهـوم، للتأكيـد على مسـايرة التطور المعـرفي على مستويات تخصصاته المتباينة ومساراته المتعددة.

ولعـل ما يبـرر هذا الطرح أنه منذ ظهور اجتهادات الشـكلانيين الـروس النظرية، ودعوتهـم إلى ضـرورة ميـلاد علم جديـد يعنى بـ«أدبيـة الأدب» أسـموه «البويطيقا» الجديـدة، وأعمـال فلاديمير بـروب Vladimir Propp حـول الحكايـة العجيبـة وصـولاً إلى السـرديات التـي اقترحهـا تزيفيتـان تـودوروف Tzvetan Todorov، وسـيميوطيقا السرد، ونظريات لسـانيات النص، وتحليل الخطاب مروراً باجتهادات الأنثروبولوجيين، مثل: كلود ليفي ستراوس Claude Lévi - Strauss، وعلماء الأديان، مثـل: ميرتشـا إليـاد Mircea Eliade، وعلمـاء الأسـاطير، مثـل: روجي كايـوا Roger Caillois، فإن الاشـتغال بمصطلح السـرد، كبناءٍ ومفهوم، حظي بمكانة متميزة، سواء تجلـى ذلك من خلال الخطـاب اليومي، أو الصحفي، أَو التاريخي، أو الأسـطوري، أو الأدبـي، وسـواء ظهر علـى المستوى اللفظـي أو الصوتـي أو الحركـي، مما دعا إلى التعـدد في المقاربات في الرأي تارةً، والاختلاف فيه تارة أخرى[1]. ثم إن اتسـاع مسـاحة تداول هذا المصطلح، وتعزز حضوره في الأدب والنقد، ارتبط، بشكل كبير، بوجود القصة في كل زمان؛ فإذا كان للسـرد وجوده الدائم، فبعلة وجود القصة ذاتها، لأن القصة لا يمكنها أن تُوجد ما لم يُوجد ساردٌ يقوم بسردها. وقد تكون حقيقة السرد

(1) ينظـر: سـعيد يقطـين: «قال الـراوي؛ البنيات الحكائية في السـيرة الشـعبية»، المركـز الثقافي العـربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 13.

أفسح مجالاً من ذلك، بأن تصبح شيئاً مرتبطاً بالحياة والوجود معاً؛ فإن كون الحياة ذات صلة بالسرد أمرٌ كان معروفاً دائماً (...)، بل إن المسرودات في العالم حاضرة في أجناس كثيرة، في الأسطورة والخرافة وفي الحكاية، والكوميديا والتراجيديا، وفي الرواية والسيرة والسينما أيضاً[1].

ومن هذه الزاوية، تجاذبت مفهوم مصطلح السرد طروحات متعددة ومتنوعة، سواء عند مؤسسي المصطلح الأوائل، أو عند دارسيها. ولعل السبب في ذلك يعود إلى تنوع مجالات اهتمام هؤلاء النقاد والباحثين أنفسهم؛ فما المقصود - إذن - بمصطلح «السرد»:

1. «الطريقة»؛ أي فعل السرد ذاته المرتبط بالسارد؟
2. «النص» المسرود الملفوظ، بوصفه كياناً قولياً مستقلاًّ؟
3. «الإخبار» المقابل للغرض؟
4. «الخطاب» الذي يستحضر عالماً مكوناً من أشخاص وأفعال وأزمنة وأمكنة؟
5. «الحكاية» المقابلة للحكي؟[2]

هذه الأسئلة وأمثالها تمهد لضبط مفهوم مصطلح «السرد». ومن الأرجح أن نبدأ بدلالته المعجمية حتى نقف على المقاربة بين جذره اللغوي وطبيعته الإبداعية التي أصبحت لازمة أساسية في فهم كل من الفن القصصي والروائي باعتبار أنه حامل جينات كليهما؛ ففي معجمات اللغة، نجد صاحب «لسان العرب» يحصره في معنى: «التتابع والاتساق والموالاة والقدرة على السبك والمهارة في النسج. فقولك سَرَدَ الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له»[3]. وتعقيباً على هذا الاستخدام اللغوي لكلمة «السرد»، يشير محمد عبد المطلب إلى أن ما يلفتنا في تحديد ابن منظور السابق للدلالة اللغوية لمفهوم السرد أنه يحتوي على ركائز ثلاث انبنى عليها مفهوم السرد عموماً، وهي[4]:

---

(1) رولان بارت وآخرون: «شعرية المسرود»، ترجمة: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص 7.

(2) ينظر: عبد الناصر هلال: «آليات السرد في الشعر العربي المعاصر»، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2005، ص 25.

(3) ابن منظور: «لسان العرب»، المجلد 3، مادة «سرد»، دار صادر، بيروت، 1994، ص 211.

(4) ينظر: محمد عبد المطلب: «بلاغة السرد النسوي»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007، ص 16.

1 – الاتساق.

2 – التتابع.

3 – جودة السياق.

وإذا وقفنا عند جزئية «التتابع» من التوصيف اللغوي لمصطلح السرد، نجد ما يناسبها في وصف كلام النبي صلى الله عليه وسلم في الحديث النبوي الذي رواه الترمذي عن عائشة رضي الله عنها قالت: «مَا كَانَ رَسُولُ الله صَلىَّ اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَسْرُدُ كَسَرْدِكُمْ هَذَا، وَ لَكِنَّهُ كَانَ يَتَكَلَّمُ بِكَلاَمٍ بَيِّنٍ فَصْلٍ، يَحْفَظُهُ مَنْ جَلَسَ إِلَيْهِ»[1]؛ فقول أمّ المؤمنين: «لم يكن يسرد...»؛ أي لم يكن يتابع الحديث استعجالاً، بل كان يتكلّم بكلام متتابع مفهوم واضح على سبيل التَّأَنِّي، لئلا يلتبس على المستمع.

وأما في معاجم اللغة الفرنسية فالفعل Narrer أيRaconter جاء منه مصطلح Narration الذي يدل على فعل القصّ Fait de raconter؛ بمعنى آخر: فعل إنتاج قصة Fait de produire un récit. وفي هذا المعنى، فالسرد يتقابل مع القصة Récit، مثلما يتقابل مع التلفظ Enonciation؛ أي فعل إنتاج الكلام مع الملفوظ Enoncé [2]. في حين، يحيلنا «معجم أكسفورد» على أنَّ الأصل في اشتقاق مصطلح السرد Narration أو Narrative هو الفعل Narrate بمعنى يَسْرد. وقد كان مرتبطا بالكلام الشفاهي، ومعناه الأصلي التفسير والإخبار والتعليق على الأحداث، وترتبط أصوله بالقصص والأساطير الخرافية التي تدور حول البطولة[3].

وقد استعمل النقاد العرب أكثر من مرادف لهذا المصطلح في كتاباتهم النقدية؛ فمنهم من استعمل القصّ وثاني الحكي وثالث الأخبار ورابع الرواية. فضلاً عن شيوع مصطلح Récit في المعرفة الاصطلاحية، الذي يستدل به على معنى الحكي، والمحكي لدى بعض النقاد، ومعنى السرد والمسرود لدى آخرين، وإن كنا نستحسن مصطلح «السرد» على غرار الطروحات الأخرى بالنظر إلى معيار الشيوع في الثقافة العربية.

أما مفهوم السرد في الدراسات النقدية الحديثة فقد اختلفتْ تعريفاته من ناقد لآخر، بل سنجده «يتخذ شكلاً مختلفاً من حيث التوصيف، باعتبار أن المنظور اللغوي يقوم بوصفه من الخارج، أما المنظور النقدي فيصفه من الداخل. والسرد – طبقاً

---

(1) الترمذي: «الشمائل المحمدية»، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1988، ص 104، 105.

(2) Michel Jarrety, Michèle Aquien, Dominique Bouter et d’autres :« Lexique des termes littéraires», 3éme édition, Nord Compo, librairie Générale française, Paris, 2004, p 283.

(3) Judy Pearsall: «The new Oxford», Oxford University Press, 1999, p 1231, 1232.

للمنظـور الأخـير – هو المـادة المحكيـة بمكنوناتهـا الداخلية من الحدث والشـخوص والزمان والمكان»[1].

لكـن، قبل الحديث عن أهـم النظريات الخاصة بوضع مفهوم محدد ودقيق لمصطلح الـسرد، لابد من الإشـارة إلى أن هنـاك عوامل عـدة يسرتْ السـبيل للباحثـين والنقاد في اقتحـام هذا المسـلك؛ فعلى الرغم من الاحتفاء المبالغ فيه، أحياناً، بدور الشـكلانيين الـروس – كما تؤكد ذلك سـليمة لـوكام في كتابهـا «تلقي السرديات في النقـد المغاربي» – في فتـح الأعـين على مثـل هذا الضرب من الدراسـات، فإنَّ ذلك لم يقلـل من فاعلية روافد أخرى، نذكر منها:

1. الدرس اللساني الذي شهد تطوراً أدى إلى إحداث تغيير عميق في النظر إلى الأدب وطرائق تحليله.

2. النقـد الأنجلوساكسـوني الـذي تنبـه رواده للعديـد من القضايـا الفنيـة المتصلة بالرواية، والتي أمكن الاهتداء إليها بفعل الممارسة والدربة.

3. والترجمـة التـي تـأتي في مقدمـة العاملـيْن الأولـيْن؛ إذْ لم يكن بمقدور الدارسـين الفرنسيين أن ينجزوا ما أنجزوه من بحوث لو لم يترجم تودوروف نصوص الشكلانيين الروس بالتعاون مع مارغريت دريدا كتاب «مورفولوجيا الحكاية» لبروب.

4. الاسـتقطاب الذي مارسـته المدرسـة الفرنسـية؛ إذْ هيأتْ عملية اجتماع الباحثين الفرنسـيين بثُلَّـة من الباحثين الذيـن قَدِموا من بلدان أخرى، مما مكَّن من توسـيع دائرة البحث سعياً منهم إلى التجديد[2].

لم يسـتقر مصطلح السرد، عند الغرب، على مفهوم واحد، بل تعددت المفاهيم التي اسـتخدمها كل ناقد لهذا المصطلح هنا وهناك. «لذلك يطلق كثيرٌ من الباحثين مصطلح «الـسرد» بوصفـه مرادفاً لمصطلح «القصّ» ولمصطلح «الحَكْـي» ولمصطلح «الخطاب»، ولا يكاد فريق آخر يحدد له مجالاً واضحاً، فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية، ومرة يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سرداً، ومرة ثالثة يمتدون به ليشمل السينما، والصور واللوحات، وغير ذلك»[3].

(1) عبد العزيز موافى: «الخطاب ووجهة النظر؛ مفهومان أساسـيان في نظرية السرد»، أبحاث مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد»، محافظة مطروح، مصر، 2008، ص 311.

(2) ينظر: سليمة لوكام: «تلقي السرديات في النقد المغاربي»، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص 39.

(3) عبد الرحيم الكردي: «السرد في الرواية المعاصرة»، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1992، ص 105.

لكن، من بين أهم الاتجاهات الغالبة في دراسة مصطلح «السرد» اتجاهان؛ الأول سار عليه بروب وبريمون وغريماس في دراسة السرد ضمن نطاق تتابع الأحداث ودلالتها. والثاني سار مع منهج تودوروف وبارت وجينيت في دراسة السرد أو الخطاب السردي ومكوناته. هذا الأخير الذي سوف نحاول الوقوف معه.

يعد تزفيتان تودوروف أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية؛ فله الفضل في جمع نصوص الشكلانيين الروس وترجمتها إلى الفرنسية عام 1965، مما تجلى أثره في تطور الدراسات السردية البنيوية. وتتلخص جهوده في تحديد مفهوم السرد ووظيفته، حين تطرق إلى أهمية السرد في خطاب السارد أو حواره إلى منْ يسرد له داخل النص؛ فالسرد – عنده – هو الطريقة التي تُحْكى بها القصة، وهذا ما يؤكده في قوله: «إنَّ المهم عند مستوى السرد ليس ما يُرْوى من أحداثٍ، بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف، بل تصبح كل وجبة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أيْ طريقة نَقْل القصة»[1]. وعليه، سنقول إن مفهوم السرد لدى تودوروف ارتبط بالطريقة التي يتبعها الراوي في نقل الأحداث المروية التي يتلقاها القارئ بعد ذلك من جهة، ومقابلته للسرد بالخطاب من حيث هو خطاب حقيقي يوجهه الراوي إلى القارئ من جهة أخرى.

في حين، يسعى رولان بارت إلى صياغة بديلة تحرر المصطلح من المعنى السابق، انطلاقاً من إسهاماته الريادية في تحليل المحكي، حيث يحمل السرد على عاتق اللغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة، ودراستها من خلال حضورها في: «الأسطورة، والخرافة، وحكايا الحيوانات، والحكاية، والأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والمأساة، والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة، وإنها لحاضرة أيضاً في كل واجهة عرض زجاجية، وفي السينما، وفي المنوعات، وفي المحادثة»[2]. وينطلق بارت، من هذا الوصف، إلى اعتبار معنى السرد هو، في حد ذاته، معنى القصة نفسها التي تتمركز كينونتها في نقل الأحداث عبر الأشكال المختلقة المذكورة. ومن ناحية أخرى، نجد بارت يرادف بين مفهومي الخطاب والسرد، حيث يعد الخطاب نظاما من الجمل المترابطة، والسرد جملة كبيرة، وهو بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية، وبالتالي فإن السرد هو عبارة عن المقولات الأساس للفعل والتي تحتوي على الأزمنة والمظاهر، والصيغ والضمائر[3].

(1) عبد الناصر هلال: «آليات السرد في الشعر العربي المعاصر»، ص 25.

(2) ينظر: رولان بارت: «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص»، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1993، ص 25.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 31، 33.

ثـم إن بارت يذهـب إلى حد الإعلان أن هذه السلسـلة من المكونات التعبيرية التي تتضمن سرداً ما إنما تكتمل بعامليْن أساسييْن؛ الأول: المرسل المحكي المانح Donateur، والثاني: المرسـل إليه Destinataire أو بصيغة أخرى: السـارد والمتلقي؛ فإذا كان الأول ينقـل لنا الوقائع التي يعرفها هو جيدا بوعي تـام منه؛ فبخلاف الثاني الذي يجهلها تماماً يسعى بجهدٍ منه إلى الحصول عليها بل قد يكشف عن دلالات أخفاها السارد.

هـذه الجهـود المتواصلة لكل من تـودوروف وبارت في توضيـح مصطلح «السرد» من حيـث المفهوم والمكونات، تعد تتويجاً لإسـهاميْن معرفيين بالغي الأهمية في الشـغل النقدي، أثريا – على مستوى النظرية والتطبيق – بأعمالهما الساحة النقدية التي انشغلت بتوسـيع أفـق مقاربة النصوص السردية، ثم يأتي – بعـد ذلك – الحديث عن الانعطاف الهام في مجال تحديد معنى السرديات ووظائفها مع جيرار جينيت مما استحدثه من مفاهيم أدبية ونقدية جديدة غيرت كثيرا من مسار النقد الأدبي الجديد في فرنسا.

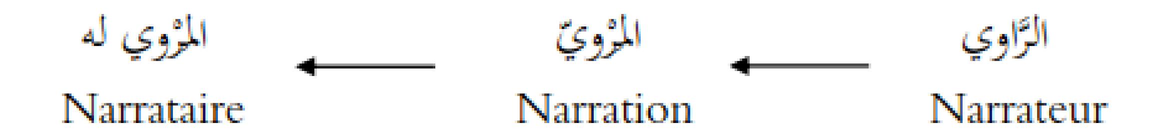
وجـيرار جينيـت بـما يملكه من إسـهام مميـز في التنظـير لمفهـوم «الـسرد»، انطلاقاً من حسـه النقـدي العالي الذي لم يجعلـه يركن في رؤاه مما أفـاده من مصطلحات ورؤى من سـبقوه، بل كانت له على المسـتويين النظـري والتطبيقي وقفـات تفحص المقولات والـرؤى بالتمثل المسـتفيد تـارةً، وبالمخالفة تارةً أخرى، من خـلال التعامل مع العديد من النصـوص الأدبيـة القديمـة والمعـاصرة بالتحليل والنقـد. والحقيقة، إننا سـنقف، في هذا الموضع تحديداً، عند الإسهام الذي تمثله جهود جيرار جينيت في التحليل التقني لمصطلح السرد، بصفته مضموناً حدثياًّ يسـهل على الناقد تحديد موضوعات السرديات في الخطـاب الـسردي وعلاقتـه بالفعـل المنتـج لـه وبالمضمـون الحدثي، وهـذا انطلاقا من نموذج يبني نحواً للحكاية معتبرا إياها توسيعاً للفعل ومطبقا عليها مقولاته: الزمن (من جهة الترتيب والمدة والتواتر) والصيغة والصوت[1].

وقد تبنى جينيت هذه المقولات وتطبيقاتها بهدف الكشف – كما يقول محمد معتصم – عن نظرية ودراسـة رواية واقتراح برنامج للتحليل؛ فأما التشـييد النظري، فلا يمكن تحقيقه من غير الاسـتناد إلى أمثلة توضيحية وشـواهد إثباتية كافية لإنارة المسـألة، وهو الأمـر الـذي أحال جينيـت على اسـتقراء روايـة «بحثاً عن الزمـن الضائع» لـمارسـيل بروسـت عـبر أدوات ومفاهيـمَ نظرية، تُفـضي إلى تقديم برنامج كامل خـاص بتحليل النصوص السردية[2].

(1) ينظـر: جـيرار جينت: «خطـاب الحكاية؛ بحـث في المنهج»، ترجمة: محمـد معتصم وآخـرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط 2، 1997، ص 17.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

إنَّ كـون «الـسَّرد» قصـة محكيـة، يفترض وجـود مكونـات سردية مهمـة تكتمل بها بنيـة الخطـاب الـسردي؛ فالقصـة / الروايـة عـلى اعتبـار أنهـا رسـالة كلامية (المـرْويّ) تحتـاج إلى مُرْسِـل (الـرَّاوي)، وإلى مُرسَـل إليه (المرْويّ لـه / المتلقي)، وهـي الممثلة عبر القنوات الآتية:



فالـسرد، إذن، هـو الكيفية أو الطريقـة التي تُروى بها الرواية عـن طريق هذه القنوات نفسها، أو عن طريق هذه المكونات السردية التي يمكن توضيح مفاهيمها على النحو الآتي:

1. **الرَّاوي**: هو المرسـل الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ (المسـتقبل). وبذلك، يمكن اعتباره وسـيلةً أو أداةً تقنيةً يسـتخدمها الروائي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته. لكن الروائي بخلاف الراوي؛ فهو شـخصية واقعية مؤسسـة لعالمها التخييلي الـذي تتكون منـه روايته. ويعود الفضل إليه في اختيار الأحداث والشـخصيات الروائية، وكذا بداية مشاهد الرواية ونهايتها. والمؤلف – في الأخير – لا يبرز في عمله بروزاً مباشراً، وإنما تلمح إليه بعض الإشـارات تحت قناع الرَّاوي. أو لنقل بتعبير آخر إن المؤلف متخفٍ وراء السارد، «يكتفي بأن يتقنع بصوتٍ أو يستعينَ بضمير ما، يُصوِّغُ بوساطته المروي»[1]، لكنـه يبقـى حـاضراً بقوة، ليعـبر عن مواقفـه السردية المختلفـة. وبمعنى آخـر، فهو ذلك الصوت الذي تُعْزى إليه مهمة سرد الأحداث وروايتها سواء أكانت حقيقيةً أم متخيلةً[2].

2. **المَـرْويّ**: أيْ الروايـة التـي تحتـاج إلى راوٍ ومرْويٍّ له، أو إلى مُرسِـل ومُرسَـل إليه. وتنتظـم وظيفتـه في «تشـكيل مجمـوع من الأحـداث تقترن بأشـخاصٍ، ويؤطرهـا فضاءٌ من الزمـان والمكان، وتعـد الحكاية جوهر المـروي، والمركز الذي تتفاعـل عناصر المروي حولـه، بوصفها مكونات له»[3]. ولهذا المروي وجهـان متلازمان، لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية[4]:

(1) عبـد الله إبراهيـم: «السرديـة العربية؛ بحوث في البنيـة السردية للموروث الحكائي العـربي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1992، ص 11.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 11.

(3) المرجع نفسه، ص 12.

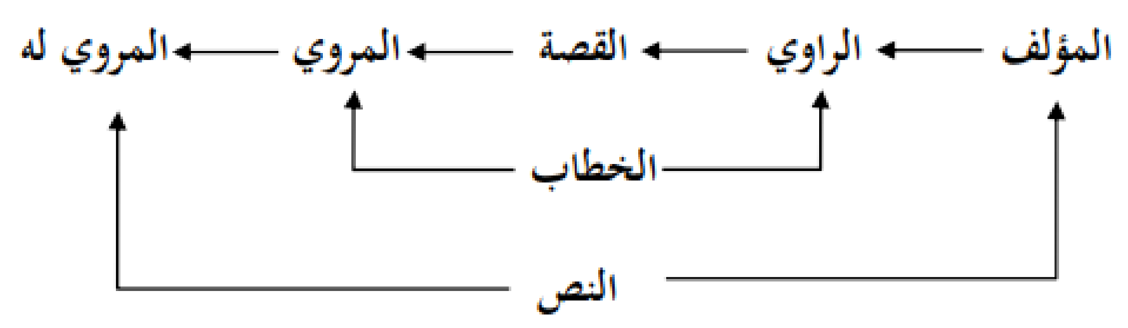
(4) ينظر: آمنة يوسف: «تقنيات السرد في النظرية والتطبيق»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2015، ص 40 و44.

* **ثنائية**: المبنى / المتن الحكائي ←—— الشكلانيون الروس

* **ثنائية**: الخطاب / الحكاية أو السرد / الحكاية ←—— اللسانيون والسيميائيون

3. **المَرْوي لـه**: وهـو الشـخص (المجتمـع) الـذي يوجـه لـه السـرد داخـل النص السردي، حيث يتلقى ما يرسله الراوي، سـواء أكان اسـماً متعيناً ضمن البنية السردية، أم كائنـاً مجهـولاً[1]. كـما يُعْزى إليه المسـاعدة في تحليل بنيـة النص، بـما أنَّ النصَّ موجهٌ إليـه. إلا أن هناك من النقاد من يتردد بين اسـتعماله لـمصطلح «المروي له»، و«المسرود لـه» والمروي عليه». وفي المصطلحـات الثلاثة «المروي له» و«المـروي عليه» و«المسرود لـه» «ضعـفُ تعبير وركّة، فـالأول والثالث – أي «المروي له» و«المـسرود له» – يدلان عـلى انحصـار التملـك والخصوصيـة بمتلقـي محتـوى المسرود والمـروي بدلالـة اللام في «لـه»، أما الثـاني «المروي عليـه» فيدل على هيمنة وعلو سـلطة الراوي عـلى المتلقي، كـما أنهـا تدل على أن المرويَّ شـفاهي ولا يشـمل كل أنـماط المرويـات السردية، ونحن لا نعارض اسـتعمال الثالث من هذه المصطلحات – أي المسرود له – بغية توحيدها مع «السرد والسـارد والمسرود»، بل ونقترح أن يسـمى الركن الثالث بـــ «المسرود إليه»، وذلـك لأن الحـرف (إلى) يفيـد التوجه والجهـة التي يهدف الخطاب الـسردي الوصول إليها، سـواء أكانت داخل «المسرود» أم خارجه، لكن واقع نقدنا السردي آثر اسـتعمال مصطلـح «المروي له» بكثرةٍ واضحةٍ وبارزةٍ في أغلب البحـوث والنتاج النقدي الأدبي العربي الحديث»[2].

وهكذا، يُتاح لنا الاستنتاج أنَّ «السرد» أو «السردية» إنما تستكمل أركانها ومكوناتها عـبر ذلك المستوى الذي يحيل عـلى الراوي إنتاج مـرويٍّ، يقابله مرويٌّ لـه، ليتجه إليه المروي. ولعل هذا ما توضحه هذه الترسيمة:



وتبعـاً لدرجـة الاقـتراب من هذه الأطروحـات أو الابتعـاد عنها، سـنحاول فيما يلي تقصيهـا عـبر مسـاءلة رؤى جـيرار جينيت في مسـألتيْن تبـدوان على درجـة من الأهمية،

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم: «السردية العربية؛ بحوث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، ص 12.

(2) أحمد رحيم كريم الخفاجي: «المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث»، ص 191.

للإضافة التي تميزت بها في زحام القضايا والمحاور التي ظلت تشغل النقاد والباحثين، وهما:

1. مفهوم السرد ودلالاته 2. مكونات السرد ومستوياته

1. مفهوم السرد

انطلق جينيت في تحديد مفهوم الخطاب السردي وأشكاله من الاتجاهات الغربية المتعددة في دراسة هذا الحقل السردي؛ إذ هو يعلن انحيازه، منذ البداية، إلى استعمال التقسيم الذي اقترحه تزيفيتان تودوروف عام 1966، والذي يقول بشأنه: «هذا التقسيم يصنف مسائل السرد إلى ثلاث مقولات هي: مقولة الزمن التي يُعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة أو الكيفية التي يُدرك بها الساردُ القصةَ، ومقولة الصيغة أو نمط الخطاب الذي يستعمله السارد»[1]. وإن كانت وجهة نظره – من جهة أخرى – قد «استمدتْ نسغها من الشعرية الكلاسيكية اليونانية، فإنها عارضتها، بل إنه يؤكد أن لا حدود لتمييز من هذا القبيل، لا في شعرية أفلاطون ولا في شعرية أرسطو. وإن ما ذهب إليه جينيت قد كشف عن جنوح إلى صرامة في رسم معالم نهائية، جعل السرد فيها متبوعاً لا تابعاً في المحكي، مهيمناً، وإن قلَّ على المستوى المادي، ويمكن لنا تصور الوصف خالياً نهائياً من أي عنصر سردي، لكن عكس الوضعية لا يستقيم»[2].

ومنذ ذلك الطرح، عكف جينيت، وهو يستجلي أغلب الدراسات النقدية السابقة التي وقفت عند طبيعة المصطلحات السردية وتطوره سيرورتها، على الانشغال بمفهوم السرد بالنظر إليه على أنه مفهوم جامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الروائي أو الحكائي في نقد تلك المرحلة. وإذا ما مضينا قدماً في قراءة وتتبع مدى تنامي هذا المفهوم في كتابه «خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج Discours du récit» المنشور ضمن كتابه «أشكال III - Figures III» عام 1972، نكتشف حينها أنه يبدأ بتحديد مفهوم السرد، انطلاقاً من ثلاثة معاني، هي:

1. السرد من حيث هو حكاية: هذا المعنى هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع، وهو يدل على المنطوق السردي؛ أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، كما يتولى إخبارنا بما حدث أو بسلسلة من الأحداث[3].

---

(1) جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ص 40.

(2) سليمة لوكام: «تلقي السرديات في النقد المغاربي»، ص 104.

(3) ينظر: جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ص 37.

2. السـرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما: يدل على سلسلة الأحداث الحقيقيـة أو التخييلية التي تشـكل موضـوع الخطاب، ومختلف علاقاتـه، وهو يُعْنى بدراسة مجموعة الأعمال والأوضاع المتناولة في حدّ ذاتها (بغض النظر عن الوسيط اللغوي أو غيره الذي يطلعنا عليها)؛ أي أساليب السارد[1].

3. السـرد من حيـث هـو فعـل / حدث Acte: وهـذا المعنى هـو الأكثـر قِدَماً؛ إذ يـدل على الحدث، غير أنه ليـس الحدث الذي يُرْوى أو يُسْـرد، بل هو الحدث الذي يقـوم على أنَّ شـخصاً ما يَروي شـيئاً ما: إنه فعـل السـرد متناولا في حـد ذاته. ومن المعنى الأخير نكتشف أن جينيت قصد به فعل السرد أو الفعل السردي الذي يضطلع به السارد في السرد، حيث يقر ألا منطوق بل لا مضمون سردي دون فعل سردي[2].

وتعتبر النتيجة التي اسـتخلصها جينيت من عرضه للتحديدات المفهومية السـابقة الأكثر يُسْـراً وسـهولةً على الفهم، لَمَّـا ضَبط المصطلحات الخاصـة بتلك المفاهيم، حتـى يُصْرف ذهن القـارئ عن الغموض والإبهام. وقد جـاءت وفق تصوره الخاص ونظريته التي انطلق منها على النحو الآتي:

أ- مصطلح القصة Histoire المراد به المحتوى السردي؛ أي المدلول.

ب- مصطلح الحكي Récit الذي خصَّ به الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي.

ج- مصطلح السرد Narration الدال على الفعل السردي المنتج.

لقـد جاء - في حدود علمنا وتقديرنا - تحديدُ جينيت للفرق بين هذه التسـميات الثـلاث، لعلمـه ومعرفتـه أنَّ هنـاك لبسـاً وتداخـلاً أحاط بـكل مصطلح، وهـو لُبْسٌ ناتـج من الاختلافات التي حصلـت بين النقاد في إدراك معنـى المصطلح أولاً، وفي اسـتعمالاتهم لـه بدلالات مختلفـة ثانياً. مما اسـتلزم منه وضع المعالـم العامة لتلك المصطلحات والوقوف عند دلالاتها المعرفية في سياقاتها الخاصة، ومن ثم، السعي في ترتيب العلاقات الصياغية فيما بينها، حتى توصل إلى «أنَّ الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً. وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسـرد لا يمكن أن يوجـداً إلا في علاقة مـع الحكي. وكذلك الحكـي أو الخطاب السـردي لا يمكـن أن يتم إلا من خـلال حكيه قصـةً وإلا فليس سـردياً. إن الخطاب سـرديٌّ بسبب علاقته بالقصة التي يحكي، وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله. لذلك على تحليل الخطاب السـردي أن يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الحكي والقصة

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 37.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 37، 38.

من جهة والحكي والسرد من جهة ثانية والقصة والسرد من جهة ثالثة، وذلك ما يمكن أن يتم من خلال خطاب الحكي»[1].

ربما نستطيع الآن، وقد أوجزنا الحديث عن رؤية جيرار جينيت لمفهوم السرد ومكونات الخطاب السردي، القول بأن النموذج الذي اقترحه جينيت في تحليله للخطاب السردي يكاد يكون النموذج الأكثر نُضْجاً، سواء على مستوى العرض النظري أو على مستوى التطبيق للنصوص الروائية. وقد أفرزت لنا نظرياته في الدرس السردي الكثير من المصطلحات التي شغلتْ حيزاً كبيراً من كتابات النقاد الغربيين أو العرب على حد سواء. ونكاد نجزم أن هذا التوجه فَتَحَ لجينيت الباب على مصراعيْه لدُلوف عالم تحليل المحكي والتنظير له وفق رؤية خاصة حققت له مجداً نقدياً؛ فما كانت الشهرة والحُظْوة لتحْصُلَا له لولا دراسته الرائدة الموسومة بـــــ «خطاب الحكاية» المنشورة في كتابه «»أشكال III» التي كانت إيذاناً بالميلاد الحقيقي للسرديات[2].

2. مكونات السرد ومستوياته

أرسى جينيت مقولاته حول مكونات السرد Narration التي تتعلق بدراسة الأجزاء أو المكونات الأساسية للكلام السردي؛ أي الخطاب المسرود، والتي حددها في ثلاثة مستويات، هي:

1. الزمن Temps: حيث تتم دراسة العلاقة بين زمن السرد وزمن الخطاب.
2. الصيغة Mode: وتتعلق بنوعية الخطاب الموظف من طرف السارد.
3. الصوت Voix: وتتعلق بالطريقة التي يتمثل من خلالها الراوي الحكاية.

إن ما تجدر الإشارة إليه هو أن هذه المقولات، التي تحتوي على الأزمنة والمظاهر والصيغ والضمائر، كان قد استعارها جينيت من تودوروف، إلا أن جينيت طور مفاهيم تلك الصيغ وتوسع في دراستها، حتى يستقيم له المسعى المنهجي في دراسة مكونات فعل السرد. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه المقولات لقيتْ استحساناً لدى النقاد والمهتمين بالدرس السردي، وخاصة مقولة «الزمن»، باعتبارها الأكثر تردداً داخل المتن الحكائي من مقولتيْ «الصيغة» و«الصوت»، ولأنها تمثل محور الرواية وهيكله الذي تترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار. ولا نستطيع أن ندرسه دراسة جزئيةً إلا إذا وقفنا على دوافع مُحرِّكة فيه مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث[3].

---

(1) سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن – السرد – التبئير»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1997، ص 40.

(2) ينظر: جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ص 106.

(3) ينظر: سيزا قاسم: «بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ»، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1978، ص 38.

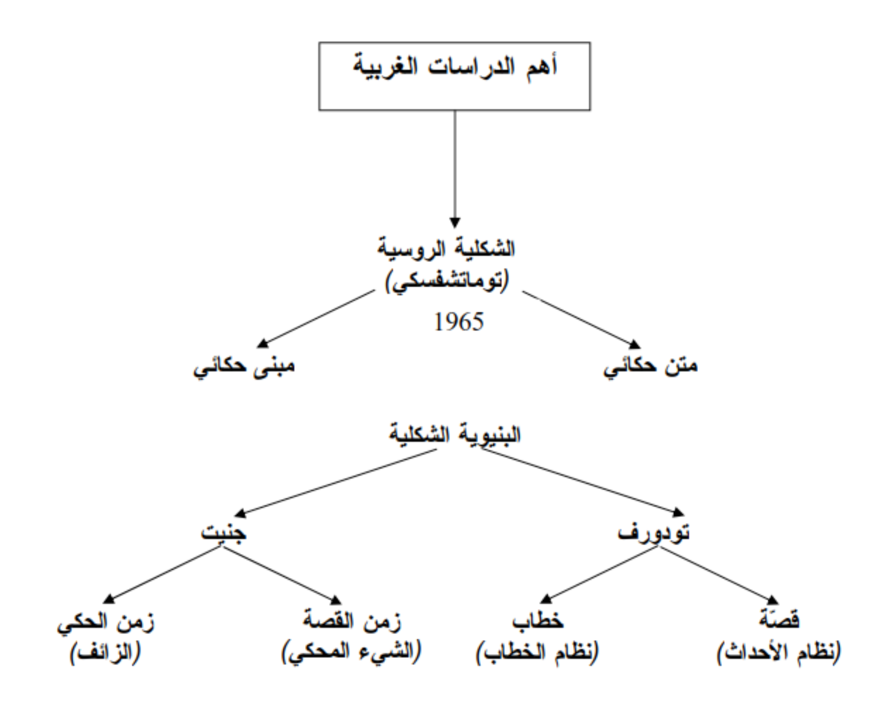
وسنقتصر في تناولنا لهذه المقولات، فقط، على دراسة «الزمن»، لأهميتها من المنطلق اللغوي الذي يجسد أقسامَ الفعل الزمنية المعروفة؛ الماضي، الحاضر، المستقبل، وباعتبارها، أيضاً، تحدد، إلى حد بعيد، طبيعة المسرود وشكله، بل وترتبط به من ناحية المعالجة ارتباطاً وثيقاً، بالإضافة إلى أنَّ الزمن ليس له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص، مثل الشخصيات أو الأشياء التي تَشغل المكان أو مظاهر الطبيعة؛ فالزمن يتخلل النص كله[1].

ومن هذه المنطلقات وغيرها، بنى النقاد في القرن العشرين تصوراتهم المجتهدة في دراسة الزمن مع أبحاث ودراسات موضوعية، تركز، بالدرجة الأولى، على دراسة الزمن من الداخل بدلاً من الخارج. وبمعنى آخر، تركز اهتمامها على دراسة الثابت منه داخل النص بدلاً من المتغير فيه. ومن ذلك المنطلق، جاء تصنيفهم للزمن وفق التقسيم الآتي:

1 . **زمن القصة**: الذي يبحث عن البنيات الزمانية باعتبارها إطاراً لأفعال الفواعل، وموضوعاً للإدراك أو التصور من خلال الفواعل، لأنهم، وهم ينجزون أفعالهم في الزمان، ينطلقون، في ذلك، من وعيٍ أو رؤيةٍ خاصةٍ.

2 . **زمن الخِطاب**: الذي يمكن الوقوف فيه على البنيات السردية في علاقتها بزمان القصة.

3 . **زمن النص**: وهو يكشف عن مختلف العلاقات التي ترتبط بين الأزمنة، وهي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج والتلقي[2].



(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

(2) ينظر: سعيد يقطين: «قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية»، ص 163.

وإذا أمكن الحديث – بعدها – عن قطيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن في اللغة، وبالأخص مع التطور اللساني الحاصل في دراسة الزمن؛ فمع كتاب «خطاب الحكاية» لجينيت – كما يذكر سعيد يقطين – يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي، من الزاوية التي بدأها الشكلانيون الروس وطورها من سار في اتجاههم مستوعباً مختلف مستجدات التحليلات اللسانية، حيث احتل تحليل جينيت للزمن ثلثي الكتاب، بل إنه القسم الرئيسي فيه. ويتيح لنا إمكانية معرفة تصنيف جينيت للزمن السردي الذي يؤكد فيه كون المحكي مقطوعاً مرتيْن؛ زمن الدال وزمن المدلول؛ أي زمن القصة وزمن الحكي[1]، دراسة نوعية العلاقة بين هذيْن الزمنيْن وفق المحددات الأساسية الثلاثة:

أولاً: الترتيب L'ordre

المقصود به علاقات الترتيب Ordre الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية Diègèse وبين ترتيب الزمن المحكي / الزائف وتنظيماتها Disposition في الحكي. وبمعنى أوضح، فإن الترتيب الزمني للحكي إنما يأخذ معناه من مواجهة تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة[2]؛ فالمعروف عن كتاب الرواية أنهم يقدمون لقرائهم أحداثاً متسلسلةً تسلسلاً زمنياًّ مضطرباً، بحسب ترتيب حدوثها ووقوعها، غير أن هذا الترتيب غالباً ما «يُقْطع ويلتوي ويعود على نفسه ويمطُّ إلى الأمام، ويمطُّ إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطةً وسذاجةً. ذلك أنَّ ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترْك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها»[3]. وهذا المعنى الذي أشار إليه جينيت بالمفارقات الزمنية السردية المتمثلة في أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية Anachronies اللذيْن – ولو سلمنا بوجود حالة من التطابق الزمني التام بينهما – لكن هذه الحالة تبقى افتراضية أكثر منها واقعية لأنها خاصية تتميز بها النصوص التقليدية التي تسير وفق تسلسل كرونولوجي[4]. وهذا الخرق للنظام الزمني (المفارقات) ينتج عنه ما أسماه جينيت بـ:

---

(1) ينظر: سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي»، ص 76.

(2) ينظر: سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي»، ص 76.

(3) سيزا قاسم: «بناء الرواية»، ص 54.

(4) ينظر: جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ص 47.

1 - **الاسـتباق Prolepse**: ومعنـاه حكـي شيء قبـل وقوعـه؛ بمعنى آخـر، التوقع والتنبؤ بما سـيحدث مسـتقبلاً. ويرى جينيـت أن هذه المفارقة أقل حضـوراً في التقاليد السرديـة الغربيـة من الإرجـاع، وذلـك يعود - في نظـره - إلى عدم توافقهـا مع عنصر التشـويق الذي كانت الروايات التقليدية تقوم به، كما لاحظ أنَّ المحكي بضمير المتكلم La première personne قابلٌ لاستيعاب الاستباقات أكثر من غيره، لأنه يسمح للسارد بتقديم إلماعات Allusions على المستقبل انطلاقاً من وضعيته الحالية[1].

2 - **الاسـترجاع Analepse**: ويُقـال له، أيضاً، الاسـتذكار Rétrospective، ويعني به اسـترجاع حدث سـابق عن الحـدث الذي يُحْكـى (الإحالة إلى الـوراء). وفيه، يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها[2]. وهو ثلاثة أنواع، هي:

أ. الداخـلي Interne: الـذي يتطلـب ترتيب القـص في الرواية، وبـه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يسلتزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشـخصية الثانية. وهو قسمان: الداخلي خارج الحكائي، أو كما يسميه سعيد يقطين بـــ «براني الحكي وجوانيه» Hétérodiégétique، ويتم فيه خط القصة من خلال مضمـون حدثي مغاير للحكي الأول[3]. ثم الداخلي داخل الحكائي Homodiégétique الـذي، عـلى خلاف الأول، يوضع في خـط الحدث ذاته الذي يجري فيـه الحكي الأول، ويقسم هذا النوع الثاني إلى قسميْن:

1. استرجاعات تكميلية Analepses complétives: وهي التي تأتي لملْء ثغرات سبق القفز عليها زمنيا، أو تمَّ المرور بجانبها دون أن يشـكل ذلك حذفاً زمنياًّ، وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل[4] Paralipse.

2. اسـترجاعات تكراريـة Analepses répétitives: التـي يعـود فيهـا الحكـي بـين الفينـة والأخـرى إلى مـاضي الحكـي عـبر التكـرار الـذي يهـدف إلى التذكـير بمواقف وأحداث معينة[5].

ب. الخارجـي Externe: وهـو الذي تظل سـعته كلها خارج سـعة الحكاية الأولى؛ بمعنـى آخر، إن الكاتـب يعود بنا إلى مرحلة ما قبل بداية القصـة، حيث يلجأ فيها لملْء

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 76.

(2) ينظر: سيزا قاسم: «بناء الرواية»، ص 58.

(3) ينظر: سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي»، ص 77.

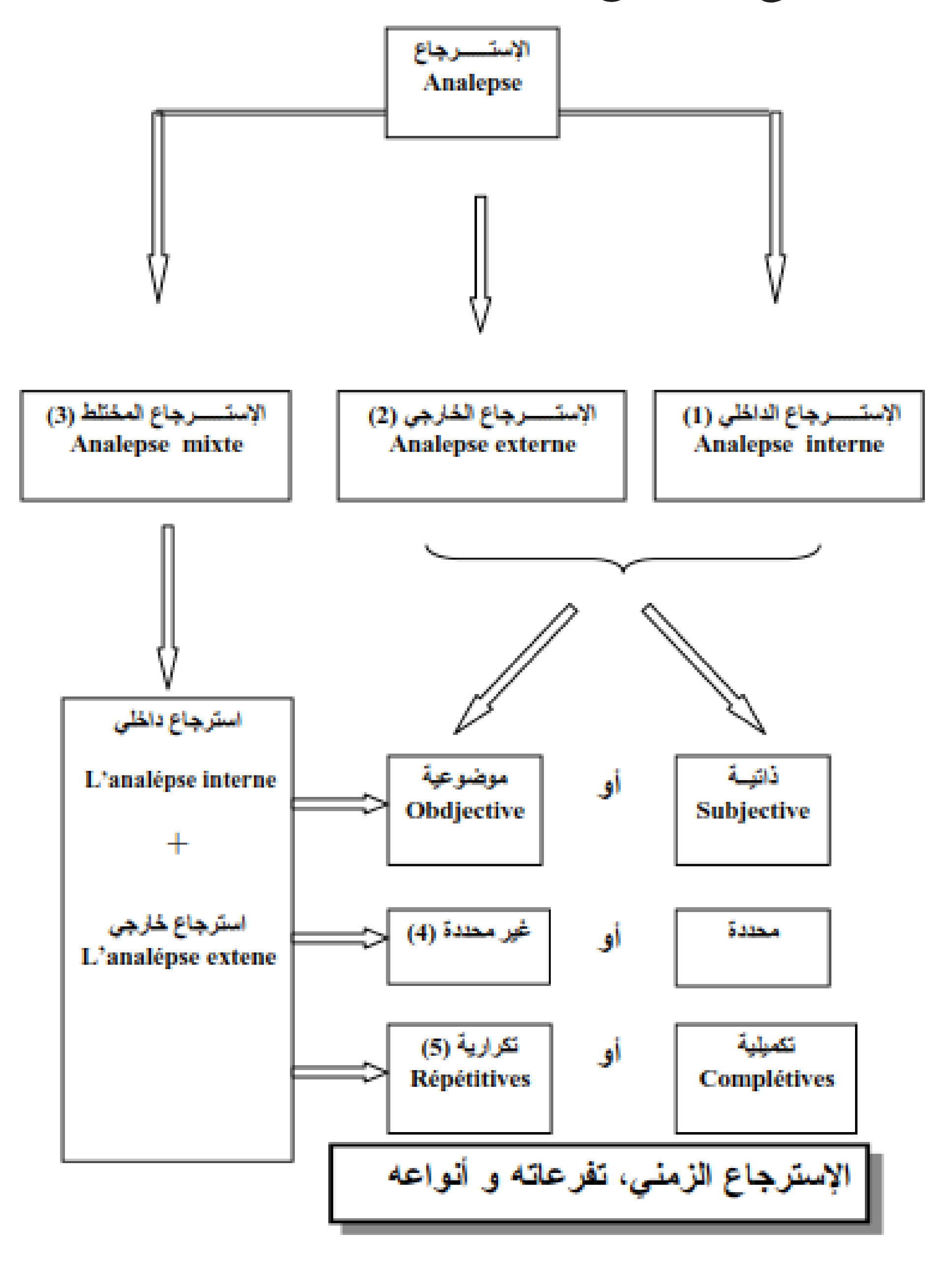
(4) ينظر: جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ص 62.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 64.

فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، ويتمثل ذلك، على وجه الخصوص، في الافتتاحيات أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى[1].

ج. **المَزْجي Mixte**: الذي يجمع بين النوعين الأول والثاني، ولا يلجأ إلى هذا النوع إلا قليلاً، وخاصيته أنه يقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه[2].

ويمكن أن نجمع هذه الأنواع في الترسيمة التالية:



(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 60.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 70.

وفي الأخير، نخلص إلى أن جينيت مضى إلى توضيح مفاهيم الاستباق والاسترجاع التـي أرسـت التصنيفات السردية، واسـتخلص أن هنـاك وعياً واضحاً تمامـاً بالزمن، ووجود علاقات لا لبس فيها بين الماضي والحاضر والمستقبل. وقد استفاض في تحليل جوانـب المفارقـة الزمنية ودورها في التشـكيل الزمنـي، انطلاقاً من المبـادئ والمفاهيم التي أجراها على رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسـيل بروسـت، وأفضى به هذا الإجراء إلى اسـتقصاء جوانب الخصوصية في هذا الخطاب المنفرد، لكنه ليس استقصاءً نهائيـاً، لأن دراسـة المفارقـات الزمنيـة وحدها لا تحقـق إلا خطاً واحـداً من الخطوط المكونة للسرد[1].

ثانياً: المدة La durée

يحدد سـعيد يقطين مفهوم المدة في علاقاتها المتغيرة بين الأحداث أو المقاطع الحكائية من جهـة، والمدة الزائفة Pseudo - Durée وعلاقتها في الحكْي من جهة أخرى؛ أيْ علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي[2]. أما جينيت، في مستهل حديثه عن «المدة»، فيقر، بتواضع شـديد، بصعوبة دراسـة هذا المكون السردي مقارنة مع «الترتيـب» و«التواتر». ويُرجع سبب ذلك إلى مواجهة «المدة» في المحكي بالقصة التي يرويها، لأن لا أحد يستطيع قياس مدة المحكي؛ بمعنى آخر، يصعب معاينة علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة، وذلـك لعدم قابليته للمراجعـة والضبط، مما يحيلنا على مفهوم السرعة. وقد حدد جينيت «سرعـة الحكاية بالعلاقـة بين مدة القصة مَقيسـةً بالثـواني والدقائق والسـاعات والأيام والشهور والسنين وبين طول النص المقيس بالسطور والصفحات»[3].

ورغم العقبات التي اعترضت جينيت، وهو يحاول تحليل نوعية العلاقة بين الحكي والقصة على مستوى المدة وصعوبة قياسها، فإنه توصل إلى نتيجتيْن مهمتيْن، هما:

– الأولى: أن سـعة التغيـيرات السرديـة تتراوح بـين تخصيص صفحـة لحكْي دقيقة وصفحـة لحكْي قـرنٍ من الزمن، على سـبيل التقريب فإنَّ 190 صفحـة في مقابل ثلاث ساعات تذهب في 3 سطور في مقابل 12 سنة.

– الثانية: وجود إبطاء متدرج للمحكي بواسطة مشاهد طويلة تُغطي مدة زمنية قصيرة في القصة في مقابل حضور مكثف للحذف[4]. وتفسر لنا سليمة لوكام ذلك بقولها: «يكون

(1) ينظر: سليمة لوكام: «تلقي السرديات في النقد المغاربي»، ص 112.

(2) ينظر: سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي»، ص 76.

(3) جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ص 102.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 107.

التـدرج من السرعـة في الحـذف الذي تمَّحـي فيه فترةٌ زمنيـةٌ بغياب ما يـدل عليها سردياً إلى البطْء في الوقفة الوصفية التي لا ترتبط بزمنٍ لكنها تمدد خطابياً في السرد»[1].

ونجد جينيت، بعد ذلك، يحاول دراسة سرعة السرد بسبب المتغيرات العديدة التي طرأت على مستوى القصة والحكْي؛ فيقترح أربع حركات سردية لذلك، وهي:

1. **التلخيص Sommaire**: وفيه، يكون زمن المحكي أقل من زمن القصة، كأنْ تُسْرد وقائعَ يُفْترض أنها جرتْ في سـنوات أو شهور أو ساعات وتختزل في صفحات أو أسطر أو عبارات دون الخوض في التفاصيل؛ بمعنى آخر، فإنَّ دور التلخيص هو المرور السريع عـلى فـتراتٍ زمنية لا يرى المؤلف حاجـة في أن يهتم بها القارئ. ولذلك، فهو لا يشـغل حيـزاً كبيراً في الـسرد، كما أنه يختص فقط بالمقاطع الاسـتذكارية، وتحديـداً الإرجاعات المكتملة[2]. وقد أحصت سيزا قاسم للتلخيص عدداً من الوظائف أجملتها في التالي:

* المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

* تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

* تقديم عام لشخصية جديدة.

* عرض الشخصيات الثانوية التي يتسع النص لمعالجتها معالجةً تفصيليةً.

* الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

* تقديم الاسترجاع[3].

2. **الوقـف Pause**: يرتبـط، في الغالـب، بالوصف الـذي يُخرجه من دائـرة الزمن، ممـا يؤدي إلى إبطاء الـسرد. ويكون فيه زمن المحكي أكبر من زمـن القصة. ومثال ذلك روايات أونوري دي بلزاك التي «يترك السارد فيها مجرى القصة ليتولى وباسمه الخاص، ولأجـل غايـة واحدة هـي إخبـار قارئه، فيصف لـه منظراً أو مشـهداً لا يسـتطيع أحد مشاهدته في هذا الجزء من القصة»[4].

3. **الحـذف Ellipse**: ويعنـي أن يقفـز الكاتب عـلى مراحلَ زمنيـة متصلة بأحداث القصة، سـواء أكانت طويلـة أم قصيرة، ويومئ لها بصيغ كلامية مختلفة كأن يسـتعمل: بعد مرور سنة، مرتْ ستة أشهر. عندئذٍ، تصبح هذه الثغرات الزمنية تمثل مقاطعَ زمنية

---

(1) سليمة لوكام: «تلقي السرديات في النقد المغاربي»، ص 113.

(2) ينظر: جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، 109 و110.

(3) ينظر: سيزا قاسم: «بناء الرواية»، ص 82.

(4) سليمة لوكام: «تلقي السرديات في النقد المغاربي»، ص 115.

تشبه التلخيصات السريعة. ومن ثم، فإن الكاتب لا يعالجها من زاوية أنها مقاطع نصية. وبالتالي، يكون زمن المحكي يساوي الصفر في مقابل وجود زمن القصة[1].

4 . **المشهد Scène**: وفيه، يعتمد الإيقاع الزمني للقصة على التتالي السريع مجسماً في التلخيص. ووفق ذلك، يصبح المشهد «موضع تركيز درامي متحرر تماماً تقريباً من العوائق الوصفية والخطابية، ومن التداخلات المفارقة زمنياً، وبالتالي يؤدي في الرواية بؤرةً زمنيةً أو قطباً جاذباً لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية»[2]. عندئذٍ، يتساوى زمن المحكي بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق الزمني.

ونستخلص، مما سبق، أن أعمال جيرار جينيت، في تصوره للزمن السردي، تبقى تشد إليها أنظار النقاد والمتخصصين الذين يعتمدون نظرياته، ويحاولون تطبيقها على نصوص عديدة، بحيث مازالت تكشف عن غنى هذا التصور وكفايته في الرصد والتحليل.

ثالثاً: التواتر La fréquence

استهل جينيت حديثه عن التواتر بالإشارة إلى قلة عناية نقاد الرواية به، وحدد وظيفته في القدرة على التكرار بين الحكاية والقصة، والتي اعتبرها مظهراً أساسياً من مظاهر الزمنية السردية بصفتها أمراً مألوفاً لدى اللسانيين تحت مسمى الجهة. وتغدو قيمته في كون أنَّ الحدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج، بل، أيضاً، يُعاد إنتاجه؛ أيْ يتكرر مرةً أو عدة مرات في النص الواحد[3]. وقد صنف جينيت أنواع التواتر إلى:

1 . **التواتر الانفرادي Singulatif**: ويدعى أيضاً الأحادي، كأن يُرْوى مرة واحدةً ما وقع مرةً واحدةً. وفيه، يتماثل المنطوق السردي مع الحدث السردي، كأن تقول: «أمس، نمتُ باكراً». ويمكن أن يتضمن، أيضاً، شكلاً فرعياً؛ بمعنى أن يُحْكى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة. وهنا، يتساوى تكرار الحدث وتكرار الملفوظ، مثل قولهم: «نِمْتُ باكراً يوم الاثنين، نِمْتُ باكراً يوم الثلاثاء، نِمْتُ باكراً يوم الأربعاء»[4].

2 . **التواتر التكراري Répétitif**: وفيه، نجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً، كأن تقول: «أمس نِمْتُ باكراً، أمس نِمْتُ باكراً، أمس نِمْتُ باكراً»؛ بمعنى آخر، أن يتكرر

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 93.

(2) جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ص 121.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 129.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 130.

الملفوظ السردي للحدث الواحد. ويمكن الحكم على هذا الشكل التعبيري بالنقص وبأنه غير ملائم أدبياًّ، إلا أنَّ أشكال النصوص الروائية الحديثة تعتمده[1].

3. **التواتر التكراري المتشابه Itératif**: ويسميه، أيضاً، الترددي أو التأليفي، ونجده من خلال الخطاب الواحد الذي يَحكي مرةً واحدةً بل دفعةً واحدةً أحداثاً عديدةً متشابهة أو متماثلة، مثل قولهم: «كُنْتُ أنامُ باكراً كل يوم من أيام الأسبوع». ويستند هذا النوع إلى قدرة المحكي على الاختصار والاختزال، وإلى ميزة التشابه المعاد l'Anaphorique [2].

الخاتمة

إنَّ المنجزات الجديدة التي حققها النقد السردي المعاصر قد منحت وعياً لافتاً بالخطاب الأدبي بمكوناته وموضوعاته. وهو الأمر الذي نلامسه باستمرار في استثمار النقاد السرديين على اختلاف جنسياتهم ومناهجهم للخطابات الثقافية المتنوعة. لكن، تبقى المصطلحات السردية تشغل، في المقام الأول، مساحةً واسعةً في الدراسات النقدية المعاصرة نتيجة الاختلافات العديدة بين مختلف المشتغلين بالسرد. وعندما لا نعي خصوصية هذه الاختلافات، ونتخذ منها موقفاً، نُضاعف الاختلافات في التوظيف والاستعمال في مساره الأفضل.

وبعد هذا العرض لمفهوم مصطلح «السرد» ومكوناته مع جيرار جينيت، نرى أن ما جاء به هذا الناقد المعْلم هو مزيجٌ من اصطلاحات بارت، وغريماس، وبريمون، وتودوروف وغيرهم. ولكن هذا لا يحط من قيمة مشروعه السردي أبداً؛ فما جاء به من مصطلحات جديدة غيرت نظرة النقد الجديد إلى النص الأدبي.

كما غدتْ تجربتنا مع جيرار جينيت في الدرس السردي – وفي مقدمتها مصطلح «السرد» – منعطفاً هاماًّ في وعينا بالمسار النقدي الجديد الذي سلكته النظريات النقدية الغربية. وسوف تبقى طروحات جينيت وتنظيراته في غاية الأهمية بالنسبة إلى أية دراسة جادة تبحث في العلاقة بين مكونات البنيات السردية. كما أنَّ أفكارَه، ولغته الجديدة، ومنهجيته العلمية المتفردة في المزاوجة، في أعماله، بين منجزات مختلف العلوم السردية، قد مكنته من طرح تصورات جديدة، ما جعلها، دائماً، باعثاً على التغيير في المنجز النقدي.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 131.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 131 و134.

ثبت المصطلحات

عربي – فرنسي

استباق	prolepse
استذكار	rétrospective
استرجاع	analepse
استرجاع تكراري	analepse répétitive
استرجاع تكميلي	analepse complétive
إلماع	allusion
انفرداي	singulatif
ترتيب	ordre
تشابُه مُعاد	anaphorique
تكراري	répétitif
تكراري مُشابِه	itératif
تلخيص	sommaire
تلفظ	énonciation
تنظيم	disposition
تواتُر	fréquence
حذف	ellipse
حكاية	diègèse
خارجي	externe
خطاب	discours
داخلي	interne
داخلي خارج حكائي	hétérodiégétique
داخلي داخل حكائي	homodiégétique
راوي	narrateur

temps	زمن
narration	سرد
voix	صوت
mode	صيغة
acte	فعل
histoire / récit	قصة
paralipse	مُؤجَل
donateur	مانح
durée	مدة
pseudo – durée	مدة زائفة
destinataire	مُرسَل إليه
narrataire	مروي له
mixte	مزيج
scène	مشهد
anachronie	مُفارَقة زمنية
énoncé	ملفوظ
pause	وقف

المصادر والمراجع

-

أ. المصادر

1. الترمـذي: «الشـمائل المحمديـة»، دار الحديث للطباعـة والنشر والتوزيـع، بيروت، ط 3، 1988.

2. ابن منظور: «لسان العرب»، المجلد 3، مادة «سرد»، دار صادر، بيروت، 1994.

ب. المراجع العربية

1. أحمـد رحيـم كريم الخفاجي: «المصطلـح السردي في النقـد الأدبي العربي الحديث»، العراق، 2003.

2. آمنـة يوسـف: «تقنيات الـسرد في النظرية والتطبيق»، المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر، بيروت، ط 2، 2015.

3. سـعيد يقطـين: «قال الـراوي؛ البنيات الحكائية في السـيرة الشـعبية»، المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997.

4. سـعيد يقطين: «تحليـل الخطاب الروائي؛ الزمـن – السرد – التبئـير»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1997.

5. سليمة لوكام: «تلقي السرديات في النقد المغاربي»، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

6. سـيزا قاسـم: «بناء الرواية؛ دراسـة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ»، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1978.

7. عبـد الرحيـم الكـردي: «السرد في الرواية المعـاصرة»، دار الثقافـة للطباعة والنشر، القاهرة، 1992.

8. عبـد العزيـز موافى: «الخطاب ووجهـة النظر؛ مفهومان أساسـيان في نظرية السرد»، أبحاث مؤتمر أدباء مصر »أسئلة السرد الجديد»، محافظة مطروح، مصر، 2008.

9. عبـد الله إبراهيـم: «السرديـة العربية؛ بحـوث في البنية السردية للمـوروث الحكائي العربي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1992.

10. عبد الناصر هلال: «آليات السرد في الشعر العربي المعاصر»، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2005.

11. محمـد عبـد المطلـب: «بلاغـة الـسرد النسـوي»، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، القاهرة، 2007.

ت. المراجع المترجمة

1. جـيرار جينت: «خطاب الحكاية؛ بحث في المنهـج»، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط 2، 1997.

2. رولان بـارت: «مدخـل إلى التحليل البنيوي للقصص»، ترجمـة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1993.

3. رولان بارت وآخرون: «شـعرية المسرود»، ترجمة: عدنـان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010.

ث. الكتب الأجنبية

1. Michel Jarrety, Michèle Aquien, Dominique Bouter et d'autres : «Lexique des termes littéraires», 3éme édition, Nord Compo, librairie Générale française, Paris, 2004.

2. Judy Pearsall : «The new Oxford», Oxford University, Press, 1999.

المصطَلح السّيميائي واضطراب الترجمة

د. فاطمة صغير
أستاذة البلاغة والأسلوبية
معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي – مغنية – الجزائر

رَافق النّقد الأدب منذ ظهوره، وتعقَّبه في جميع عصوره بالدّراسة والتّحليل، كاشفاً التّغَيّرات التي تطرأُ عليه بسبب عوَامل كثيرَة، كالبيئة وما يكتنفُها من أحداثٍ اجتماعية وسياسيّة، توجّـه في غالب الأحيان، عمـلَ الأديب الـذي يتَلقّفه النّاقِد، بهـدف تمييزهِ وتقييمـه، وبيان ما بداخله من قوّة أو ضُعف، ومن جمَال أو قُبح، ومن امتياز أو تخلّف، بواسطة ما يمتَلكه من ملكات وأدوَات نقدية إجرَائيّة.

ولما كانَ الأدب خاضعـاً لسُـنن الإبـداع المتَمثّلـة في ظهُـور الجِنس الأدبي ثـمّ نموّه وتطـوّره، فـإنّ النّقد بدوره، شَـهدَ عبر مسـاَره الطّويل عِـدّة تحوُّلات وتغـيّرات؛ فَبعدَ أن كانَ فطريّـاً يحتكـم فيه إلى الذّوق بعيـداً عن إعمَال العقل والتّفكـير المنطقي الصَّارِم، صَار حقلاً معرفيّاً قائِماً بذاته، نتِيجَة النَّقلَة الكَبِيرة التي شَـهِدهَا حدِيثاً حيث عرف عدّة مَناهِـج مثـل المنهَج الانطباعـي والمنهج التّاريخي والمنهـج النفسي والمنهـج التّكَاملي[1]، فضلاً عن اتّجاهات نقديّة أخرى كالاتجاه الجمالي والفنّي.

وتواصلت جهود الباحثِين النّقدِيّة ممتدَة إلى الفترَة المعاصرة، مسجِّلة نقلة أخرَى أكثر عمقاً، بسبب طبيعة المسائل والقَضايا النّقدِية الّتِي طرقهَا النّقاد مثل الحداثة modernité ومـا بَعد الحدَاثة postmodernité والحداثِيّـة modernisme، إضافة إلى مختلف المقاربَات المعتمـدة فِي تَحليل النّص والخِطاب، نَاهِيك عَن النّظرِيات النَّقدية التِي صِيغت في كنفِ النّقد المعاصِر كنظريّة التّلقِي ونظرِيّة القراءة.

(1) ينظـر: يوسـف وغليـسي: «محـاضرات في النّقـد الأدبّي المعـاصر»، منشـورات جامعـة منتوري، قسـنطينة (الجزائر)، 2005، ص 12، 34.

ومثلـما مثّلـت النّقد الحديث مجموعـة من المناهـج والاتّجاهات، فـإنّ النّقد المعاصر هو الآخـر لـه مناهجـه واتِّجاهاتـه كالبنيويّـة structuralisme والأسـلوبِية stylistique والتّفكيكية déconstruction والشّعرِية poétique والسّيميائيّة sémiotique.

غـير أنّه لابد من الإشـارة إلى أثر المعطَى اللّسـانِي المسْـتحدَث في تحـوُّلات الخطاب النّقـدي المعاصر[1]؛ إذ اسـتفاد النّقّاد من جملَة المعارف اللّسـانِية في ممارَسـاتهم النّقدية؛ فتبيّنـوا مكامـن النّص الجمالية، باعتِباره نسـيجاً لغويّاً، يجسّـد خصائِـص اللّغة على حدّ تعْبِير تودوروف وبنفينست[2].

والحقيقـة أن اتّصال النّقد باللِسَـانيات، خلَّصـه مِن المقاييس النَّقديـة التَّقليدية الّتي عجزت عن بلورة العمل الفنّي، وأَكسبه بالمقَابل آليات جديدة، مكَّنته من فكِّ مغلقات العمل الأدبي، والولوج إِلى أعماقِ بنيته؛ من أَجل الوقوف على جوانب تميزه وتفرده عن باقِي الأعمال.

وليس هذا فحَسـب، وإنّما سـاعدت المسـتَحدَثَات اللّسـانِية النُّقّـاد المعَاصرين على التّعَمّـق في أَبحاثهم ومقارباتهم لِلنُّصوص الأدبيـة، بعد أَن تعَرّفوا على الظاهرة اللُّغَوية وَخصائصها، وَاستوعبوا قضايا عدّة علوم، كالدَّلاَلة والتَّواصل وعلم العلامات الذي مكَّنهم من تحديد العناصر غير اللّغوِية الّتي قد تمثل في الأَعمال الأدبية.

وليسـت اللّسـانِيات وحدهـا الّتي أمَّدت النّقد بالآليات الـمسـاعدة عَـلى اكتناه أسرار الإِبداع الأدبي، وإنَّما ساهمت مناهج أُخرى في ذلك، مثل المنهج الأسلوبي الّذي زوَّد النّاقد بـأَدوات إضافيـة، توصله إلى اللّمسـات اللِسـانية العالية الّتـي يتوفَّر عليهـا العمل الأدبي؛ فيقـف، عندئذٍ، على أسـسِ اختيار المبدع الّتي تجعل إبداعه يتّصـف بالقيمة الجمالية المؤثّرة. وكذلك فعل المنهج السّيميائي الّذي أسعف النَّاقد المعاصر في تفسير العلامات غير اللّغوية، وَدراسة بنية الإِشارات وأنظمتهَا المترامِية في الكون، وفي عدد من العلوم والمعارف.

وما من شـكٍّ في أنّ المقاييس النّقدية التِي وفرتهـا هذه المناهج الجدِيدة أهَّلت الناقد المعاصر لتحليل الخطاب الأدبي وإضاءة جوانبه المختلفة؛ إِذ يعمد كلّ منهج إلى مساءلة جانـب واحد من تلـك الجوانِب. وبذلك، تحققـت للنقد المعَاصر الوفرة في الأدوات والآليـات والمقاييـس، قادته في نهاية المطـاف، إلى اقتحام أشـكال الخطاب الأدبي بكل ثقة وجرأة.

---

(1) ينظـر: مجموعـة من الباحثـين: «تحـولات الخطـاب النقـدي العـربي المعـاصر»، عـالم الكتـب الحديـث، إربد (الأردن)، ط 1، 2008، ص 84.

(2) ينظر: عبد السّـلام المسدّي: «اللّسـانيات من خلال النّصوص»، الدّار التونسية للنّشر، تونس، د ط، 1984، ص 42.

1. احتفاء النّقد المعَاصر بالسّرد

إنّ السّرد narration من أهمّ الموضوعات التي اشتغل عليها النّقاد المعاصرون، باعتباره شكلاً من أشكال الخطاب الأدبي الحديث؛ فكشفوا في أوّل الأمر مفهومه، مؤكّدين اختلافه عن الحكي المعروف في القديم. لقد غدا السّرد اليوم، مصطلحاً نقديّاً، يعنى بنقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورة لغويّة. وهذا يعني أن اللّغة عنصر مهمّ وقاعديّ في العملية السّردية، التي تقتضي سارداً narrateur يتولىّ رواية الحكاية.

والحقيقة أنّ جهود النّقاد بشأن السّرد كشفت شموليته لجميع أنواع الخطابات التي يمكن أن ينتجها الكتّاب، كالقصّة والرّواية والأسطورة والخرافة والدّراما والملهاة وغيرها من الأجناس الأدبية[1]، كما تحدثوا باستفاضة عن البنية السّردية للخطاب، وأجمعوا أنّها ثلاثة مكونات، هي: الرّاوي أو المرسل والمرويّ له أو المرسل إليه والمرويّ أو الحكاية.

وليس هذا فحسب، وإنّما راحوا يُسهبُون في الحديث عن أشكال السَّرد المتمثّلة في السّرد المتسلسل والسّرد المتقطّع والسّرد التّناوبي. أمّا وظائفه فحدّدوا منها الوظيفة التّقييميّة، دون أن يهملوا التّفصيل في الرّؤية السّردية، انطلاقا من حجم إحاطة السّارد بالمعرفة الخاصّة بالشّخصيات. وبحسب هذه الصّلة حدّد النّقاد مظاهر الرّؤية السّردية الثّلاث، وهي: الرّؤية من الخلف والرّؤية من الخارج والرّؤية المصاحبة[2].

ويبدو أنّ سلطة القارئ لم يروّج لها، فقط، النّقاد المؤصلون لنظريّة القراءة والتّلقي، وإنّما كرّسها، أيضاً، الفعل النّقدي المعاصر المتناول للسّرديات، حيث أكّد على حضور القارئ في النّصوص السّردية. ولأدلّ على مثل هذه العناية والاهتمام به وضع بعض الباحثين لمؤلّفات تنوّه بدوره، على نحو كالفينو (kalvino) الذي خصص لحضور القارئ في السّرد أجمل كتبه الذي يحمل عنوان «لو أنّ مسافراً ذات ليلة من ليالي الشّتاء» (si par une nuit d'hiver un voyageur)، وكذلك كتاب «القارئ في الحكاية» le lecteur dans le récit لأمبرتو إيكو[3].

(1) ينظر: سعيد يقطين: «الكلام والخبر؛ مقدّمة لدراسة السرّد العربي»، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1، 1997، ص 19.

(2) ينظر: عدنان بن زريل: «النّص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 43.

(3) ينظر: أمبرتو إيكو: «6 نزهات في غابة السرّد»، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2005، ص 17.

إنّ مثـل هـذه الكتب، التي تتضمّـن الأدبيات النّظرية حول السّـرد، أنتجت أصنافا من القـرّاء، تتمثّل في: القارئ المثالي والقـارئ المحتمل والميتاقارئ[1]، كما ارتقت بالبحث السّـردي إلى مصاف الدّراسـات النّقدية النّاضجة؛ فكان أن ظهر علم السّـرد narratologie الـذي يهتـمّ بالبحـث في مكونـات البنيـة السّـردية للخطـاب الرّوائي، مركّزاً على الأنسـاق اللّغويّة التي تشـكّل أسـلوبه وبنيته التي تعمل على تلاقي جوانبه الملفوظـة والمفهومة. ممّا حمل النّقاد على اعتبار السّـردية العلـم الذي يهتم بالنّص الرّوائـي في جانبـه البنائي والأسـلوبي والدّلالي. ولأنّ السّـرد اسـتقطب أنظار النّقاد المعاصريـن، بعـد أن غدا ميزة تتوّفر عليها معظم أشـكال الخطاب، فقـد اعتنى النّقد المعاصر بكلّ قضاياه، وفي طليعتها منظومته المصطلحية.

2. التّرجمة والمصطلح السّيميائي

التّرجمة وسـيط مهمّ لا غِني عنه لأيّ مجتمع أو حضارة؛ إذ تسـاعد على التّفاعل والتّواصـل بيـن الشّـعوب عـن طريـق نقـل المعـارف والعلـوم من بيئـة إلى أخرى؛ فيتحقّق، عندئذ، الامتزاج الأدبيّ والفكريّ والعلميّ الذي يؤدّي، بدوره، إلى حصول المثاقفـة بين الجماعات البشـريّة المختلفـة. وممّا لا ريب فيـه أنّ التّرجمة حين تنقل الحمـولات الثّقافيّـة من قوميّة إلى أخـرى، فإنّها، بذلك، تبني جسـوراً متينة بين الأنا والآخـر، أساسـها التّبادل الثّقافـي الذي يجعل الأنـا يتعرّف على الآخـر ويقف على صورته عنده.

إنّ اقتنـاع الباحثيـن بأهميّـة التّرجمـة حملهـم علـى عدّهـا معيـاراً لقيـاس التّقدم الحضـاري؛ بمعنى أنّ الأمم التي تعتمد التّرجمة بكثرة هي الأمم الحائزة على التّطور والتّقـدّم. والأكثـر من ذلك، يرى البعض أن اللّغة العالميّة هي التي شـهدت نقل أكبر عدد من الأعمـال من مختلف اللّغات[2]. ومثلما شـكّلت التّرجمة في القديم الحجر الأساس لنهضة الكثير من الحضارات، وعلى رأسها الحضارة العربية الإسلامية التي اعتمدتهـا في نقل الإرث الفكريّ لعـدّة أمم كاليونان والهنود والفرس، فإنّها، كذلك، عُـدّت عامـلاً ضروريّاً من عوامـل التّبادل الأممـيّ في جميع المسـتويات؛ الصّناعيّ والاقتصادي والفكريّ والأدبيّ.

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 33.

(2) ينظر: علي القاسميّ: «علم المصطلح؛ أسسه النّظرية وتطبيقاته العمليّة»، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 2008، ص 140.

وإذا جئنا إلى الأدب العربيّ الحديث والمعاصر، فإنّ للتّرجمة فضلاً عليه؛ إذ تطعّم – عن طريقها – بالمنجز الغربيّ من أجناس أدبيّة ومناهج نقديّة، إضافة إلى ترسانة هائلة من المصطلحات، ومن ضمنها المصطلحات النّقدية بكلّ فروعها.

يمثّل المصطلح النّقدي ذلك الرّمز الّذي تواضعت عليه نخبة من النّقاد للدّلالة على مفهوم ما، ويتّصل به المصطلح البنيويّ والمصطلح الأسلوبيّ والمصطلح التّداوليّ والمصطلح اللّساني والمصطلح السّردي والمصطلح السّيميائي. وقبل أن نتطرّق إلى المصطلح السّيميائي وكيفية تلقّيه من قبل النّقاد العرب المعاصرين، نشير إلى أنّ السّيميائيّة هي إحدى مشاريع العالِم اللّساني دي سوسير، ثمّ ارتقى البحث فيها على يد طائفة من الألسنيّين الغربيّين وفي طليعتهم جورج مونان Georges Mounin وكريستيان ميتز christian metz وتزفِيتان تودوروف tzvetan Todorov وغريماس Greimas وجون دوبوا John Dubois ورولان بارث Roland Barthes؛ فهؤلاء وآخرون رسموا معالم هذا العلم الذي أرسيت أسسه في سبيل دراسة العلامات والرّموز، بعد أن ظهرت أهميتها ودورها في تحقيق التّواصل.

وبعد أن تضاعفت جهود الباحثين في هذا الحقل المعرفيّ الجديد، اتسع نطاقه أكثر؛ فشمل كلّ مظاهر الحياة. وعندئذٍ، تحدّدت اتجاهاته المتمثلة في:

أ- سيمياء التّواصل.

ب- سيمياء الدّلالة.

ج- سيمياء الثّقافة.

كما ظهرت مجالات تطبيق السّيميائية، ولعلّ أكثرها المجال الأدبيّ؛ فلامست النُّصوص الشّعرية والنّصوص السّردية، ممّا يرسّخ في الأذهان أنّ السّرديات من مجالات السّيميائيّة المشتغلة على الخطاب الأدبيّ. ولأنّ السّيميائيّة يرجع تأصيلها، إلى بداية القرن العشرين، على يد النقّاد الغربيين من أوربا وأمريكا،[1]* فإنّ منظومتها المصطلحية تشكّلت داخل هاتين البيئتين، ومنهما انتقلت إلى البيئة العربيّة عن طريق التّرجمة، غير أنّ عمليّة النّقل لم تكن يسيرة، وإنّما شابتها صعوبات جمّة

(1) * من هؤلاء شارلز سندرس بيرس (c. s. peirce) ودوسوسير (de Saussure) الذي أشار إلى السّيميائية في قوله «إنّ اللّغة نسق من العلامات، يعبّر عن أفكار». ينظر: دي سوسير: «دروس في اللّسانيات العامّة»، تقديم: دليلة مرسلي، الجزائر، ط 2، 1994، ص 33.

وإشـكالات عديـدة، بعد أن تضافرت عوامـل كثيرة، أدّت إلى عجـز النّقاد عن إيجاد البديل المناسب والدّقيق للمصطلح السّيميائي في لغته الأم.

ونحـن إذا تصفّحنـا المؤلّفـات المتّصلـة بحقـل السّـيميائية، سـنجد كمّـاً هائـلاً من المصطلحـات التـي تبنّاهـا نقادنا، كمقابـلات للمصطلحات السّـيميائية الأجنبيّة الوافـدة إلينـا عن طريـق التّرجمة. وبعـد تأمّلهـا، نلاحظ خلطـاً كبيـراً في المفاهيم، واضطراباً شـنيعاً في الرّموز المعبّرة عن تلـك المفاهيم، نتيجة عدم اتّفاق المترجمين فيمـا بينهـم علـى التّرجمة الواحـدة للمصطلح السّـيميائيّ، وهـي حقيقة مـرّة يُقرّ بها العديـد مـن الباحثين؛ فهذا رشـيد بن مالك يقـول: «ولعلّ فحصاً دقيقـاً للمصطلحيّة السّـيميائية المسـخّرة في الدّراسـات النّقديّـة، يكشـف إلـى أيّ حدّ هـي عميقة حالة الفوضى والتّذبذب»[1].

3. فوضَى المصطلح السّيميائي عند النّقاد العَرب

إنّ النّاظـر إلى المنظومـة المصطلحيّـة التي تتردّد في الدّراسـات السّـيميائيّة التي أعدّهـا الباحثـون الأوربيـون المعاصـرون يشـدّه الاتّفـاق الحاصل فيما بينهم بشـأن المصطلح السّـيميائي، بدليل الإجماع المسـجّل في المعجـم المعقلن لنظريّة الكلام للباحثين غريماس وكورتيس[2]، بخلاف الدّراسـات السّـيميائية العربيّة التي تكشـف عن فوضى عارمة في تلقي المصطلح السّـيميائي الـذي صارت تعوزه العلميّة والدّقة في ضبط المفاهيم، نتيجة التّباين الكبير والهائل بين الباحثين العرب.

لا شكّ أنّ المنظومة المصطلحية للسّيميائية تتّسم بالكثرة والثّراء والتّنوّع، حتى إذا أراد الباحث كشف الاضطراب الذي يلازم الأبحاث العربيّة في هذا الحقل يجد نفسه أمـام كمّ مريع من الرّموز. وهذا الذي حملنا علـى انتقاء عيّنة من تلك المصطلحات، لنتخذّهـا مجـالاً لدراسـتنا الرّاميـة إلى توضيح ذلك الاضطـراب الذي شـاب الرّمز السّـيميائي لدى علماء السّـرد العرب، بغيـة الوقوف على علّته. وبعـد تأمّل الأبحاث والدّراسـات المعدّة من قبـل الباحثين العرب في حقل السّـيميائية السّـردية، توصّلنا إلى تحديـد بعض المصطلحات كعيّنة لدراسـتنا، الرّامية إلى بيـان الفوضى التي تعمّ المنظومة المصطلحيّة العربيّة في هذا الحقل:

(1) رشيد بن مالك: «مقدمة في السّيميائية السرّدية»، دار القصبة للنّشر، الجزائر، د ط، د ت، ص 71.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

المصطلح في اللّغة – الأمّ	المصطلح المقابل في اللّغة – الهدف	الباحث المستخدم
Sémiotique	سيميائية	رشيد بن مالك
		عبد المالك مرتاض
	سيميائيات	سعيد بن كراد
	سيميّات	عبد المالك مرتاض
	سيميوتيّة	سعيد بن كراد
	سيمياء	محمد مفتاح
	علم السّيمياء	عبد الرحمن الحاج صالح
	السّيميوتيكا	عبد المالك مرتاض
	السّيميوتيكيّة	
	علم الرّموز	بسام بركة
	الدّلالية	سامي سويدان
	الدّلائلية	محمد البكري
	علم الأدلّة	عبد الرحمن الحاج صالح
	علم الدّلالة اللّفظية	
	علم السّيميولوجيا	صلاح فضل
	العلامية	عبد السّلام المسدّي
	علم العلامات	مجدي وهبة
	السّيميوطيقا	محمد مفتاح
	السّيماطيقا	سمير حجازي
	نظرية الإشارة	سمير كرم
	الإشارية	عبد المالك مرتاض
	الأعراضية	يوسف غازي

المصطلح في اللّغة – الأمّ	المصطلح المقابل في اللّغة – الهدف	الباحث المستخدم
Sémiologie	سيميولوجيا	صلاح فضل
		محمد عزام
	علم السّيميولوجيا	عبد العزيز بن عبد الله
	سيمياء	أنطوان أبو زيد
	علم السّيمياء	عبد الرحمن الحاج صالح
	السّيمائية	خلدون السّمعة
	السّيميائيّة	جوزيف شريم
	السّيميائيات	مبارك حنون
	علم الرّموز	علي القاسمي
	علم العلامات	سعيد علوش
	العلامية	عبدالسّلام المسدي
	العلاماتية	محمد عبد المطلب
	علم العلاقات	محمود السّعران
	علم الدّلائل	عبد الحميد بورايو
	علم الأدلّة	محمد البكري
	علم الدّلالة اللّفظية	عبد الرحمن الحاج صالح
	علم السّيمانتيك	تمام حسّان
	دراسة المعنى في حالة سنكرونية	
	علم الإشارات	ميشال زكريا
	الأعراضية	يوسف غازي
Disjonction	فصلة	رشيد بن مالك
	انفصال	سعيد بن كراد
Adjuvant	ظهير – مساعد – معين – معاون – مساند	عبد السّلام المسدي
		سهيل ادريس
		عبدالنور جبور

المصطلح في اللّغة – الأمّ	المصطلح المقابل في اللّغة – الهدف	الباحث المستخدم
Connotation	التضمين	جوزيف شريم
	الدّلالة الحافة	محمد لقاح
	الطّاقة الإيحائية	حميد الحميداني
	الدّلالة المتحوّلة	معجم اللّسانيات
Actant	المضطلع	محمد خير البقاعي
	الفاعل حقيقي	المعجم الموحّد للّسانيات
	عامل	قاموس مصطلحات السّيمياء
Cognitif	مرجعي	عبد السّلام المسدّي
	تفكيري	معجم المصطلحات اللّغوية
	وضعي	المعجم الموحّد للّسانيات
	معقول	
Conjonction	وصلة	رشيد بن مالك
	اتصال	سعيد بن كراد

يكشـف الجدول بوضوح، ظاهرة تعدّد المصطلح السّيميائي في اللّغة العربيّة، ممّا يثبت وجود تباين كبير بين السّيميائيّين العرب، سيتسبّب حتماً في حجب حقيقة المعرفة السّيميائيّة عن المتلقّي العربيّ من جهة، والتباس المفاهيم عليه من جهة أخرى.

ولعـلّ التّداخـل الذي عرفـه المصطلحان؛ سـيميائيّة وسـيميولوجيا في الأبحاث العربيّة، لأقوى دليل على الفوضى العارمة التي يتّصف بها الفعل الاصطلاحي العربيّ؛ إذ أشـار عبد اللّه بوخلخال إلى ما يقارب العشـرين ترجمة لهذين المصطلحين، كما أحصى لهما يوسف وغليسي عدداً إضافيّاً من التّرجمات، بلغ ستة وثلاثين مصطلحاً، رغم أنّ بعض أعلام الدّرس النّقديّ الغربيّ يلمّحون إلى أنّهما ليسا مصطلحاً واحداً؛ فهذا جورج مونان يقول: «السّـيميائيّة معادل بالمصادفة للسّـيميولوجيا»[1]، كما نجد آخرين* وقّعوا سنة 1968 اتّفاقاً يقضي باعتماد مصطلح سيميائيّة فقط[2].

(1) collectif: «Dictionnaire de la linguistique», sous la direction de: georges mounin, puf, France, 2006, p 296.

(*) من بينهم رومان جاكبسون وغريماس وليفي ستروس وبنفنيست ورولان بارث.

(2) ينظر: عبد المالك مرتاض: « بين السّمة والسّيميائيّة»، في «تجلّيات الحداثة»، العدد 2، 1993، ص 16.

بينـما ظـلّ التّداخـل بينهما قائماً عند الدّارسـين العرب، مثلما يشـير إلى ذلك يوسـف وغليـسي: «هـذه العلامـة اللّغويّة وغـير اللّغويّة، هي الموضـوع المفترض لعلـم جديدٍ يسـمّى السّـيميائيّة حينـاً، والسّـيميولوجيا حينـاً آخـر»[1]. والأكثـر من ذلـك، نجـد للمصطلـح الواحـد منهما عدّة مقابلات، يتّصل بعضها بعلوم أخرى كعلم السّـيمانتيك الذي استخدمه تمّام حسّان كمقابل لمصطلح السّيمولوجيا، وهو أقرب إلى علم الدّلالة الذي اسـتعملت بعض المصطلحات المتّصلة به للتّعبير عنه مثـل علم الأدلّة والدّلائليّة وعلم الدّلالة اللّفظية[2].

وليس هذا فحسب، وإنّما لم يتحرّج بعض الباحثين من ترجمة المصطلح الواحد بآخر، يتألّف من عدّة كلمات كما فعل تمّام حسّان، حين استخدم عبارة: «دراسة المعنى في حالة سـينكرونيّة» كمصطلح مقابل لمصطلح سـيميولوجيا[3]. ولم تسلم ترجمة مصطلح dis-jonction هي الأخرى من الاضطراب؛ إذ نجد رشيد بن مالك يورد مصطلح (فصلة)، بينما يذكر له سـعيد بن كراد مصطلح (انفصال)[4]. وحين نقل هذان المترجمان مصطلح conjonction إلى اللّغـة العربيّـة، اسـتخدم له رشـيد بـن مالك مصطلـح (وصلة) بينما وظّـف له سـعيد بن كـراد مصطلح (اتّصال)؛ فطـرح هذا التلقّي إشـكالاً مع مصطلح أجنبـيّ آخـر هـو مصطلـح communication[5]. وكثـيراً ما نلفـي في التّرجمـة المتعدّدة، مصطلحـات تتعارض والمنظور السّـيميائيّ، وهذا ما تشـير إليه المقابـلات العربيّة التي خصّصـت لمصطلح adjuvant؛ إذ إنّ كلمات (ظهير) و(مسـاعد) و(معين) و(معاون)، لا تمثّل المصطلحات الأقرب مقارنة بلفظة (مساند)[6].

ممـن المصطلحات الأجنبيّة التـي طالتها ظاهرة تعدّد التّرجمـات، مصطلح conno-tation حيـث أورد لـه المترجمون عـدّة كلمات، هـي: التّضمين والدّلالة الحافّـة والطّاقة الإيحائيّـة والدّلالـة المتحوّلـة، دون أيّ اعتبـار لدقّـة المفاهيـم[7]. ومـن المصطلحـات

(1) يوسف وغليسي: «محاضرات في النّقد الأدبيّ المعاصر»، ص 61.

(2) ينظر: «المعجم الموحّد لمصطلحات اللّسانيّات؛ إنجليزي – فرنسي – عربي»، المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، مكتب تنسيق التّعريب، تونس، 1989، ص 129.

(3) ينظر: يوسف وغليسي: «محاضرات في النّقد الأدبيّ المعاصر»، ص 66.

(4) ينظـر: حميد لحميداني: «بنية النّص السّردي من منظور النّقـد الأدبي»، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، الدّار البيضاء، ط 1، 1991، ص 30.

(5) ينظر: المعجم الموحّد لمصطلحات اللّسانيات، ص 21.

(6) ينظر: السّـعيد بوطاجين: «التّرجمة والمصطلح؛ دراسـةٌ في إشـكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد»، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009، ص 168.

(7) ينظر: رشيد بن مالك: «مقدّمة في السّيميائية السّرّدية»، ص 71.

المتداولة في الحقل السّيميائيّ التي استقبلت بعدّة طرق، مصطلح actant؛ فتارّة، يُترجَم إلى المضطلع والفاعل الحقيقي، وتارّة أخرى، يُترجَم إلى العامل. وأمر واضح ما أحدثته هـذه المقابـلات من خلط وبلبلـة، لأنّ لفظة (فاعـل) يقابلها في الأجنبيـة sujet، كما أنّه لا يوجد فاعل حقيقيّ وآخر غير حقيقيّ[1].

وبشـأن مصطلـح cognitif فإنّـه، بدوره، حظـي بمجموعة من التّرجمـات، بعضها يتقـارب مع مفهومه، وبعضهـا الآخر لا يمتّ له بصلة؛ فمثلاً لفظـة (مرجعيّ) ولفظة (وضعيّ) لا تؤدّيان مفهوم مصطلـح (cognitif)، لأنّ الأولى توافق المصطلح الأجنبي référentiel، وأمّـا الثّانيّـة فإنّهـا ترادف مصطلـح répertoriel. والأمـر ينطبق على باقي التّرجمـات المذكـورة في الجـدول التي يبـدو أنّها لم تحقّـق انسـجاماً، وتوافقاً مـع مفهوم المصطلح في لغته الأم[2].

4. أسباب اضطراب ترجمة المصطلح السّيميائي

بات أكيداً أنّ المنظومة المصطلحية لحقل السّـيميائية السّـرديّة يسودها اضطراب كبيـر وفوضـى هائلة، نتيجـة تعـدّد التّرجمـات للمصطلح الواحـد، مثلمـا أظهره لنا الجـدول. ومـا زاد الأمـر حـدّة أنّ المترجـم الواحد يأتـي بعدّة مقابـلات للمصطلح الواحـد، كما هي الحال عند عبد المالك مرتاض الذي ألفيناه يسـتخدم السّـيميوتيكا وسـيميات والإشـارية للتّعبير عن sémiotique، وكذلك عبد الرّحمـان الحاج صالح الـذي يوظّف للمصطلح نفسـه علم الأدلّـة وعلم الدّلالة، وكذلك تمّام حسّـان الذي يعبـر عن مصطلـح sémiologie مـرّة بعلم السّـيمانتيك، ومرّة أخرى بدراسـة المعنى في حالـة سـنكرونية. وإضافـة إلى ذلـك، لم يتـوان مترجمون آخرون عن اسـتخدام مصطلـح واحد لمفهوميـن مختلفين، على نحو ما نجده عند يوسـف غازي الذي دلّ على مصطلحي sémiologie وsémiotique بـ (الأعراضية)[3].

والحقيقة أنّ أسـباباً كثيرة تقف خلف هذا التّذبـذب والتّفاوت بين المترجمين في نقل المصطلـح السّـيميائي، ولعـلّ أقواها غياب التّنسـيق فيـما بين المترجمين، مثلما يشـير إليه

---

(1) ينظـر: عبد السّـلام المسـدي: «قاموس اللّسـانيات؛ عـربي – فرنسي، فرنـسي – عربي، مـع مقدمة في علم المصطلح»، الدّار العربيّة للكتاب، 1984، تونس، ص 240.

وأيضاً: «المعجم الموحّد لمصطلحات اللّسانيّات»، المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم، ص 55.

ومحمد خير البقاعي: «أزمة المصطلح في النّقد الرّوائي العربيّ»، في «الفكر العربيّ»، العدد 83، شتاء 1996، ص 84.

(2) ينظر: السّعيد بوطاجين: «التّرجمة والمصطلح»، ص 180.

(3) ينظر: يوسف غازي: «مدخل إلى الألسنية»، منشورات العالم العربيّ، دمشق، ط 1، 1985، ص 270.

عبد اللهّ خلخال في قوله: «إنّ ضعف التّنسيق هو العلامة المميّزة بين هذه الجهات والمؤسّسات العلميّة والثّقافيّة المختلفة، أضف إلى ذلك اختلاف مشارب الأفراد الذين يساهمون في وضع المصطلحات، وميل معظمهم إلى الفرديّة ومخالفة جهود الآخرين»[1]. وليس غياب التّنسيق وحده علّة تلك الفوضى، وإنّما نجد، كذلك، سيطرة النّزعة الفرديّة على المترجمين؛ فكثيراً ما يفضّل الواحد منهم إعادة نقل مصطلح ما، تُرجم سابقاً لعدم اقتناعه بتلك التّرجمة؛ فكان أن وجدت لكلّ ناقد أو مترجم مصطلحاته الخاصّة به.

والحقيقة الأخرى أنّ عمليّة النّقل لا يضطّلع بها دائماً المتخصّصون في الحقل العلميّ الذي يتّصل به المصطلح. ولا يخفى على أحد الآثار السّلبيّة المترتّبة عن ذلك، منها انعدام الصّفاء في التّعامل مع المفاهيم المنقولة والعجز عن انتقاء الرّمز المعبّر بدقّة عن المفهوم النّوّوي. وعندئذٍ، نجد أنفسنا إزاء ترجمة خاطئة أو أخرى تقريبيّة، يغيب فيها الانسجام والتّناغم بين الدّال والمدلول. يقول شحادة الخوري: «الأمر لا يجري اعتباطاً، بل لابد من علاقة مشابهة أو مشاركة بين المعنى اللّغوي الذي وضعت الكلمة للدّلالة عليه في الأصل وبين المعنى الاصطلاحي الذي يُراد تحميله لهذه الكلمة»[2].

ولكي تتوفّر هذه العلاقة التي يشير إليها القول، لابدّ أن تكون للمترجم دِراية بالمحيط الثّقافيّ الذي أنتج المصطلح، ومعرفة بأصوله العلميّة وسياقاته الفكريّة، كما يتوجّب عليه الإحاطة بأصول اللّغة وخصائصها من فصاحة ودلالة واشتقاق، لأنّه أثناء عمليّة النّقل ستجابهه إشكالية المجاورات المعجميّة التي تتطلّب التّمحيص الدّقيق للمعاني، حتّى يتمكّن من الفصل بين المصطلحات المتقاربة دلاليّاً. يقول ساطع الحُصري في هذا الشّأن: «إنّ بعض المصطلحات ذات علائق شديدة بمصطلحات أخرى، لدلالتها على معان متقاربة أو متعاكسة فيجب علينا أن نلاحظ جميع هذه المصطلحات دفعة واحدة؛ لكي نحصل على تناسب بينها من جهة؛ ولكي لا تخصّص كلمة مقابل أحد المصطلحات، في حين أنّها قد تكون أليق وألزم للدّلالة على غيرها من جهة أخرى»[3].

وصفوة القول إن الاضطراب المصطلحي صار ميزة لصيقة بالدّراسات النّقديّة العربيّة عامّة والأبحاث السّيميائية خاصّة. ولن يتسنّى للنّقد العربي تخطّي فوضى

---

(1) عبد الله خلخال: «السّيميائية في البحث اللّساني العربيّ الحديث»، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وأدابها، منشورات جامعة عنابة، 1995، ص 74.

(2) شحادة الخوري: «دراسات في التّرجمة والمصطلح والتّعريب»، المنظمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، تونس، د ط، د ت، ص 172.

(3) السّعيد بوطاجين: «التّرجمة والمصطلح»، ص 17، نقلًا عن: محمد علي الزّركان: «الجهود اللّغوية في المصطلح العلمي الحديث»، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 176.

المصطلح إلاّ بوضع إستراتيجيّة علميّة، تقوم، أساساً، على تنسيق الجهود وتوحيدها في سبيل ضبط المصطلح وتدقيقه.

ثبت المصطلحات

عربي – فرنسي

اتصال	conjonction
أداء	performance
انفصال	disjonction
حكاية	récit
خطاب	discours
سارد	narrateur
سرد	narration
سردي	narratif
سردية	narrativité
سيميائية	sémiotique
سيميولوجيا	sémiologie
عامل	actant
علم السرد	narratologie
عمل	acte
كفاءة	compétence
مساند	adjuvant

المصادر والمراجع

أ. المراجع العربية

1. حميد لحميداني: «بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي»، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1، 1991.

2. رشيد بن مالك: «مقدمة في السّيميائية السّردية»، دار القصبة للنّشر، الجزائر، د ط، د ت.

3. السّعيد بوطاجين: «التّرجمة والمصطلح؛ دراسةٌ في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد»، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009.

4. سعيد يقطين: «الكلام والخبر؛ مقدّمة لدراسة السّرد العربي»، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1، 1997.

5. شحادة الخوري: «دراسات في التّرجمة والمصطلح والتّعريب»، المنظمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، تونس، د ط، د ت.

6. عبد الله خلخال: «السّيميائية في البحث اللّساني العربيّ الحديث»، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وأدابها، منشورات جامعة عنابة، 1995.

7. عبد السّلام المسدي: «اللّسانيات من خلال النّصوص»، الدّار التونسية للنّشر، تونس، د ط، 1984.

8. عدنان بن زريل: «النّص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

9. علي القاسميّ: «علم المصطلح؛ أسسه النّظرية وتطبيقاته العمليّة»، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 2008.

10. مجموعة من الباحثين: «تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر»، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط 1، 2008.

11. يوسف غازي: «مدخل إلى الألسنية»، منشورات العالم العربي، دمشق، ط 1، 1985.

12. يوسف وغليسي: «محاضرات في النّقد الأدبيّ المعاصر»، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، 2005.

ب. المراجع المترجَمة

1. دي سوسـير: «دروس في اللّسـانيات العامّـة»، تقديـم: دليلـة مرسـلي، الجزائـر، ط 2، 1994.

2. أمبرتـو إيكـو: «6 نزهات في غابة السّرد»، تر: سـعيد بنكراد، المركـز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2005.

ت. المراجع الأجنبية

collectif: «Dictionnaire de la linguistique», sous la direction de: georges mounin, puf, France, 2006.

ث. القواميس

1. عبـد السّـلام المسـدي: «قاموس اللّسـانيات؛ عـربي – فرنسي، فرنـسي – عربي، مع مقدمة في علم المصطلح»، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1984.

2. «المعجـم الموحّـد لمصطلحـات اللّسـانيّات؛ إنجليـزي – فرنسي – عـربي»، المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، مكتب تنسيق التّعريب، تونس، 1989.

ج. المجلات

1. «تجلّيات الحداثة»، العدد 2، 1993.

2. «الفكر العربيّ»، العدد 83، شتاء 1996.

قراءة مصطلحية في بعض المفاهيم السردية
العجيب، والغريب، والفانطاسي

أ. ليلى حوماني
أستاذة الأدب الحديث –
كلية الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان – الجزائر

إشكالية تحديد المصطلح و ترجمته

– من أهم الإشكالات التي تتصدّر الأبحاث عموما إشكاليّة تحديد المصطلحات وترجمتها، وسنلاحظ من خلال محاولة التّعريف بهذه المفاهيم (العجيب، والغريب، والفانطاسي) الغموض واللّبس الذي يكتنفها إلى درجة أنّنا لا نجد لها تعريفا جامعا متّفقا عليه عند جميع الدّارسين. ويمكن أن نشير إلى أنّ ما عدّ في عصر ما من باب العجيب أو الغريب أو الفانطاسي قد تزاح عنه هذه الصفة؛ فيفقدها في عصر موال بحكم العيش في زمن تطوّر ثقافيّا وابستمائيا[1]. لذلك، فإنّ الظاهرة التي كان يقف السّلف أمامها مبهورين مندهشين لم تعد تفعل فعلها هذا فينا بفعل هذا التطوّر. وعليه، يظلّ التعريف بهذه المفاهيم أمرا نسبيا؛ فلا يمكن محاصرته أو تدقيق معناه، لأنّه منفتح باستمرار على التّأويل والانزياح. ولهذا، تعذّر علينا ونحن نتحدّث عن هذه المفاهيم أن نقول «التعريف الاصطلاحي» لأنّه لم يصطلح بعد على تعريف واضح، جامع ودقيق لهذه المفاهيم.

– لا يمكننا أن ندرس هذه المفاهيم (العجيب، والغريب، والفانطاسي) بمعزل عن بعضها البعض، لأنّها تتقاطع وتتداخل فيما بينها. غير أنّ ترجمة هذه المصطلحات يعدّ إشكالا آخر ورهانا صعبا يواجه الباحث، لأنّها تُترجم باختلاف كبير؛ إذ يترجم

(1) حمادي المسعودي: «العجيب في النصوص الدينية»، «العرب والفكر العالمي»، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد 13 / 14، ربيع 1991، ص 88.

الصديـق بوعـلام[1] وحكيم ميلود[2] وعلام حسـين[3] وحمادي المسـعودي[4] والطاهر المناعي[5] ووحيد السـعفي[6] مصطلح Merveilleux بـ«العجيب»، بينما يترجمه واسيني الأعــرج[7] وأحمد منور[8]بـ«السـحري». ويترجم هاشـم صالح مقـال أركون (-Peut on parler de Merveilleux dans le Coran?) مسـتعملا كلمتـي «العجيـب الخـلاّب» أو «العجيـب المدهـش» أو «السّـاحر الخلاّب» كمقابـل لــMerveilleux، وكأنّ كلمة «عجيـب» وحدهـا لا تكفـي للإحاطـة بمدلـول هذا المصطلـح. ويـبرّر هذا الاختيار بقولـه: «هذه هـي الترجمة العربيـة التي اخترناهـا لكلمـة (Merveilleux) الفرنسـيـة. وفي معظـم الأحيــان أثبتنا تعبير (العجيـب المدهش) فقـط وأحيانــا أردفناهـا بتعبـير (السّـاحر الخـلاّب) لتوضيح المفهوم أكثـر»[9]. أما مصطلـح Etrange فهناك من ترجمه بــ«الغريـب»[10]، وهو الشـائع، وهنـاك من وظّف كلمـة «الغرائبـي»[11] كمقابل لهذا المصطلـح. كما ترجـم مصطلـح Fantastique إلى (الفانطاسي[12]– الفانطاسـتيك[13]–

(1) الصديق بوعلام: «مدخل إلى الأدب العجائبي»، دار الكلام، الرباط، المغرب،ط 1، 1993.

(2) حكيم ميلود: «الكرامة الصوفية في منطقة تلمسان»، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة تلمسان، 1997– 1998.

(3) عـلام حسـين: «العجائبـي في روايـة ليلـة القـدر للطاهر بـن جلون»، رسـالة ماجسـتير، جامعـة وهران، 2001 – 2002.

(4) حمادي المسعودي: «العجيب في النصوص الدينية»، ص 87.

(5) الطاهـر المناعـي: «العجيـب والعجّـاب؛ الحـدّ والوظيفـة السرديـة»، «مـدارات»، تونس،العـدد 6/ 5، خريف،شتاء،95 / 96،ص 65.

(6) وحيد السعفي: «العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن»، رسالة دكتوراه، تبر الزمان، تونس، 2001.

(7) واسـيني الأعـرج: «أحـلام بقـرة»، «آفـاق»، مجلـة اتحـاد كتّـاب المغـرب، الربـاط، العـدد 1، 1990، ص 54.

(8) أحمـد منـور: «تعريـف الأدب العجائبي»، «المسـاءلة»، مجلة اتحـاد الكتّاب الجزائريين، العـدد 5/ 4، ربيع/ صيف 1993،ص 98.

(9) محمد أركون: «الفكر الإسلامي؛ قراءة علمية»، ترجمة: هاشم صالح، ص 210.

(10) الصديق بوعلام، حكيم ميلود، علام حسين، حمادي المسعودي، الطاهر المناعي، وحيد السعفي.

(11) واسيني الأعرج، أحمد منور.

(12) حكيم ميلود: «الكرامة الصوفية في منطقة تلمسان»، ص 84. وفريد الزاهي: «الحكاية و المتخيل»، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 27.

(13) محمـد بـرادة في تقديمـه لترجمـة الصديـق بوعـلام لكتـاب تـودوروف (مدخـل إلـى الأدب العجائبي)، ص 3.

الفانتاستيك[1]– الفانتاستيكي[2]– الفانتازي[3]– الفانطازي[4] – العجائبي[5])، ويترجه هاشم صالح بـ«الخارق»[6]، وينفرد الطاهر المناعي بترجمته إلى «العجّاب»[7].

وسنتوقف قليلا مع الطاهر المناعي، لأنّ محاولته تتنزّل ضمن المغامرة الفردية التي تتغيّا ابتداع مصطلح جديد حيث استعار هذه اللفظة من القرآن الكريم ﴿وعَجِبُوا أن جاءهم منذر منهم وقال الكافرون هذا ساحرٌ كذّابٌ أجعل الآلهةَ إلهاً واحداً إنَّ هذا لشيءٌ عُجَابٌ﴾ (سورة ص، الآيتان 4 و5).

وحاول أن يؤسّس لهذا الاقتراح انطلاقا من المعاجم العربية ليخلص إلى القول: «إنّ كلمة عجاب أو عجّاب تستعمل للمبالغة. وأنّ العجاب بهذه الصفة هو ما فاق الحدّ أي حدّ التّصور والتخيّل. فالعجيب إذا بلغ أقصاه من الروعة والحسن والغرابة أصبح مخيفا ومحيّرا بل ومروّعا. ومن هنا جاء اختيارنا لعبارة العجاب لتقابل مفهوم (Fantastique)... لذلك يمكن من الآن أن نتحدّث عن ظاهرة العجيب (Merveilleux) وتقابلها ظاهرة العجاب (Le Fantastique)، ويتنزّلان ضمن ظاهرة أعمّ وأشمل هي الأدب الفانتاستيكي (La littérature Fantastique)»[8].

ولكن السؤال الذي يبقى مطروحا هو: ما الفرق بين Le Fantastique و La littérature Fantastique؟ ولهذا، فإنّ اقتراح الطاهر المناعي على مافيه من اجتهاد طيّب في محاولة التأصيل للمفهوم انطلاقا من المقاربة المعجمية اللفظية وصولا

---

(1) سعيد علوش: «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة»، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص 97.

(2) شعيب خليفي: «شعرية الرواية الفانتاستيكية»، مجلة الكرمل، العدد 41/ 40، 1991، ص: 131، نقلا عن: الطاهر المناعي: «العجيب و العجّاب»، ص 76.

(3) صبري حافظ: «جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ»، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 13، العدد 2، الجزء الثالث، صيف 1994، ص 39.

(4) يمنى العيد: «في معرفة النص؛ دراسات نقدية»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 290.

(5) واسيني الأعرج، أحمد منور، علام حسين، الصديق بوعلام، وعثماني ميلود في كتابه: «شعرية تودوروف» يترجم عنوان كتاب تودوروف بـ«مدخل إلى الأدب العجائبي»، (عثماني ميلود: «شعرية تودوروف»، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص 34).

(6) هاشم صالح يترجم عنوان كتاب تودوروف بـ«مقدّمة للأدب الخارق»، (محمد أركون: «الفكر الإسلامي»، ص 208).

(7) الطاهر المنّاعي، «العجيب و العجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية»، ص 65.

(8) المرجع السابق، ص 66، 74.

إلى مقاربة أدبية تحاول أن تعيد تركيب نظام الدلالات الحافة، يثير لبسا وغموضا أكثر من غموض المفاهيم ذاتها .

- وبما أنّ هذه المفاهيم تؤسّس بحثنا هذا، فإننا ارتأينا استعمال مصطلح «العجيب» كمقابل لـ Merveilleux ومصطلح «الغريب» كمقابل لـ Etrange ومصطلح «الفانطاسي» كمقابل لـ Fantastique.

وهذا لأسباب تعود إلى شيوع استعمال هذه الترجمات بين الدارسين وإلى كون هذه الترجمات هي الأقرب إلى معنى المفهوم؛ إذ يقول رودنسون Maxime Rodinson: «إن المفاهيم العربية المعتمدة بشكل عفوي من طرف الحضارة الإسلامية والتي تتناسب بدقة مع المفهومين الفرنسيين (Merveilleux) و(Etrange) هي التي تعبر عن المصطلحين (ajab) و(gharib)»[1].

أما اختيارنا لكلمة «الفانطاسي» دون سواها، فيجد مبرّره في أن أقدم صورة للمصطلح موجودة عند الفيلسوف العربي «الكندي» في «رسائله الفلسفية»؛ إذ يقول الكندي: «إنّ التّوهم هو الفانطاسيا»[2].

- ومن خلال ماسبق، نلاحظ أن المنظومة العربية لم تصطلح بعد على ترجمة موحدة؛ فصار كلّ باحث يدلي بدلوه ويترجم هذه المفاهيم حسب قناعاته ورؤاه الخاصّة، ممّا انعكس سلبا على مستوى فهم واستيعاب هذه المفاهيم. لذلك، أصبح من اللاّزم - في ظل هذا الاختلاف - العودة إلى النّص الأصل، ولكن أحيانا يغيب النّص الأصل فنضطر إلى العودة إلى الترجمة.

- وخلاصة القول إنَّ ترجمة المصطلحات لازالت تخضع للمنطق الفردي. وبالتالي، تتعدّد المصطلحات حول «الدلالة الواحدة»، حتى إنّها، في بعض الأحيان، تكون مغلوطة أو مساء فهمها .لذلك، صار من الضروري وضع معجم خاص يتّفق على ترجمة موحّدة. وربما علينا أن نجدّد مع رودنسون دعوته إلى ضرورة الاتّفاق ليتوصّل الجميع إلى الحديث عن الشيء نفسه؛ إذ يقول: «دارت مناقشات عدّة حول : ماهو العجيب؟ ماهو الأعجوبي؟ فقال البعض: في رأيي العجيب هو هذا، في رأيي الأعجوبي هو ذاك ...كل واحد منّا له الحرية في تسمية «عجيب» أو «أعجوبي» هذا أو ذاك، المهم أن نتّفق لكي نتوصّل دائما إلى الحديث عن الشيء نفسه. لو حدث يوما أن تمّ هذا الاتّفاق،

(1) M. Rodinson : «la place du merveilleux et de l'étrange dans la conscience du monde musulman médiéval», in : «l'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval», J. A, Paris, 1978, p 167.

(2) ينظر: عاطف جودة نصر: «الخيال؛ مفهوماته ووظائفه»، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 61.

عندهـا فقـط فـإنّ كلّ كلمة لـن تسـتعمل إلا في معنـى محـدّد. وإن كان هذا الأمر يبدو للأسف مستبعدا في مجال العلوم الإنسانية ولن يحصل قبل زمن طويل»[1].

1. مفـهـوم العجيـب

1. 1. المفهوم اللساني للعجيب

جاء في «لسـان العرب» لابـن منظور في مادة «عجـب» أنّ «العَجَب إنكار مـايرد عليـك لقلّـة اعتيـاده». و«أصل العَجَـب في اللّغـة أنّ الإنسـان إذا رأى ما ينكره ويقلّ مثلـه، قال: قد عَجِبْـتُ من كذا ...» و العَجَب النّظر إلى شـيء غير مألوف ولا معتاد» و«التَّعَجُّـب أن ترى الشـيء يعجبك تظنّ أنّك لم تر مثله» و«التَّعجّب مما خفي سـببه ولـم يعلـم» و«أَعْجَبَه الأمر: حمله علـى العَجَب منه...و أعجبه الأمر: سـرّه» و«قصة عَجَب، وشيء مُعْجِب إذا كان حسنا جدّا»، «وآيات الله عجائبه» [2].

ويـذهـب الزبيدي إلى ما ذهب إليه ابن منظور مضيفـا أنّ «التَّعَجُّب حيرة تعرض للإنسـان عند سـبـب جهــل الشـيء» و«التّعجّــب: انفعــال النّفس لزيـادة وصـف في المتَعَجَّـب منـه، والاستعجاب: شدّة التّعـجّـب»[3].

ويعـرّف الفيروزآبـادي العجيـب بقولـه: «العَجْبُ إنـكار ما يرد عليـك كالعَجَب محركـة وجمعها أَعْـجَـاب وجمع عجيـب عَجَائب، وأمر عَجِـب وعَجِيب وعُجَاب وعُجَّـاب وعَجَـب عَاجِــب وعُجَـاب أو العَجِيـب كالعَجَـب والعُجَـاب ما جـاوز حدّ العَجَب»[4].

ونجـد المعاني نفسـها تتـردّد في «دائرة معارف القـرن العشـرين»[5]، و«المعجم الوسيط» الذي يضيف أصحابه أنّ «العَجَب: روعة تأخذ الإنسان عند استعظام الشّيء، يقال: هذا أمر عَجَب، وهذه قصّة عَجَب، و العَجِيب: ما يدعو إلى العَجَب»[6].

---

(1) M. Rodinson, Ibid, p 195.

(2) ابـن منظـور: «لسـان العـرب»، المجلـد الأول، دار صـادر، دار بـيروت، بـيروت، لبنـان، 1968، ص 580، 581.

(3) الزبيـدي: «تـاج العـروس من جواهر القامـوس»، الجـزء الثالث، تحقيق: عبـد الكريم العزبـاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1967، ص 319، 320.

(4) الفيروزآبادي: «القاموس المحيط»، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت، ص 105.

(5) محمـد فريـد وجدي: «دائرة مـعـارف القـرن العشرين»، المجلد السـادس، دار المعـرفة، بيروت، لبنان، ط 3، 1971، ص 200.

(6) إبراهيـم مصطفى، أحمد حسـن الزيـات، حامد عبد القادر، محمـد علي النجار: «المعجم الوسـيط»، الجزآن الأول والثاني، دار الدعوة، إستانبول، تركيا، 1989، ص 584.

يكشف تحليل الحقل اللفظي المعجمي للعجيب عن دلالات معينة؛ فكلمة «عجيب» تحمل معنى الاندهاش أمام شيء غير مألوف ولا معتاد. ولذلك، يواجه لأوّل وهلة بالإنكار نظرا لندرته وغرابته وقلّة اعتياده؛ فيتولّد في الذّات شعور بالتّعجّب بسبب جهل الأسباب والعلل.

وتعني الإعجاب والرضى عند استحسان الشيء المعجب به ممّا يولّد الشعور باللّذة والمسرّة. وتعني الحيرة بسبب جهل الشيء لعدم مشاهدته من قبل. وتعني، أخيرا، روعة تمتزج فيها الرغبة بالرهبة والإعجاب بالخوف أمام ما هو جليل وعظيم؛ فالعجيب مرتبط بمجهول ما وحالما تدرك الأسباب ويصبح المجهول معلوما يسقط العجب، ومرتبط بذلك الانفعال النفسي الذي يتولّد في الذّات كلّما اصطدمت بما هو مجهول أو للمبالغة في وصف المتعجّب منه. وبالتالي، فإنّ العجيب هو كلّ ما كان غاية في الجمال أو الجلال، مجهولا وغريبا، غير مألوف ولامعتاد، يولّد في الذّات انفعالا نفسيا قد يكون دهشة وحيرة، لذّة ومسرّة أو روعة ورهبة.

ويبدو أنّ حمادي الزنكري كان سبّاقا إلى تتبّع دلالات الكلمة وتطوّرها في بعض المعاجم، وانتهى إلى نتائج سنستثمرها في الدراسة؛ فهو يرى أنّ هذا اللفظ يتنوّع كلّما اختلفت زاوية النظر التي نتناوله منها؛ «فمنها لغة حدّدت العجيب بموقف الإنسان منه: الدّهشة والانبهار والهول والحيرة والخوف والعجب والفزع، ومنها لغة تسمي الآية والمعجزة والسّحر والبدعة والبرهان عجيبا ومنها ما ربط العجيب بجنسه الحكائي: خرافة، أسطورة حكاية أباطيل، أكاذيب، طرفة، نادرة»[1].

وإذا ما انتقلنا إلى القواميس الأجنبية لنطرح السؤال مجدّدا: ماهو العجيب؟ فإنّ أصل الكلمة «عجيبة» Mirabilia / Merveille تعطينا التّفسير التالي :« أشياء مدهشة تثير الإعجاب».

ولقد بيّن جاك لوغوف J. le Goff في بحث مهمّ عن الأصول اللاّتينية للفظ «العجيب» (Merveilleux) أنّ Mirabilia كلمة ذات جذور لاتينية نجد فيها مشتقات أخرى، الجذر فيها «Mir» من الفعل «Mirari / رأى» والتي تستدعي ماهو منظور ومشاهد بالعين؛ فالأمر يتعلّق بالرؤية، و«الميرابيليات» Les Mirabilias تلتقي مع ما ينشده له الإنسان محدّقا بعينيه؛

(1) حمادي الزنكري: «العجيب والغريب في التراث المعجمي؛ الدلالات و الأبعاد»، «حوليات الجامعة التونسية»، كلية الآداب، العدد 33، 1992، ص 160، نقلا عن: الطاهر المناعي: «العجيب و العجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية»، ص 67.

أي مايقف أمامه الإنسـان محملقا[1]؛ فالعجيب، إذا، هو كلّ ما يذهل ويدهش عند رؤيته؛ فيدفع الإنسان إلى الغياب عن الوجود (الانشداه – الحملقة) لأنّه لم ير مثله في الوجود.

أمّـا (Merveilleux / عجيب) فهـو نعت واسـم؛ النعـت يعـني ما يبهر إلى أقصى حدّ، غير مألوف، يثير الدهشة بطابعه غير المفسّر والفوق – طبيعي، سحري، إعجازي، أعجوبي. والاسـم يدلّ على أنّ العجيب هو ما لا يقبل التّفسـير بشـكل طبيعي، ويعني عالم الفوق – طبيعـي وعكسه: الطبيعي[2]. وإذا ما تصفّحنا قاموس (لاروس الصغير) نجـد فيه إضافة مهمّة وهي أنّ العجيب ما يبتعد عن المسـار العادي للأشـياء، ويتحدّد بتدخل وسائل وكائنات فوق – طبيعة في عمل أدبي [3]. ومن خلال تتّبع المفهوم اللساني في القواميس الأجنبية، نلاحظ أنّ لفظ «عجيب» يحيل على ما هو مدهش، غير مألوف، سـحري، إعـجـازي، أعجـوبي، غير قـابل للتّفسـير، خـارق، نادر، غيرعـادي، وفي النهاية هو عـالم الفـوق – طبيـعيLe monde du surnaturel .

2.1. العجيب في التراث العربي

من المؤكّد أنّ اشتغال العجيب كوظيفة في بنية الذهنية العربية موجود إلاّ أنّ مفهمته Conceptualisation غـير موجـودة قديـما. ولـذلك، فإنّنـا نجد العديـد من المصنفات في الـتراث العربي التي اهتمّت برصـد العجائب وتدوينهـا ولم تهتم إلاّ في القليل النادر بشرح مفهوم « العجيب»؛ فهي كتب وصفية للبـلدان وأصـلها ومسـالكها وحيواناتها وتربتها وبمعنى آخر هي كتب تعالج الجغرافيا و التاريخ الطبيعي[4]. ومن بينها:

- «تحفـة الألبـاب ونخبـة الإعجـاب» وكتـاب «المغـرب عـن عجائـب المغرب» لأبي حامد الغرناطي.
- «نخبة الدّهر في عجائب البرّ والبحر» للدّمشقي.
- «عجائب الهند: برّه وبحره وجزائره» لبزرك بن شهريار.
- «مختصر العجائب» لابن مهدي النقاش.
- «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» و«الدر المنضود في عجائب الوجود» للقزويني.

---

(1) 1J.le Goff, Le merveilleux dans l’occident médiéval, in : «l’étrange et le Merveilleux dans l’Islam médiéval», p:63.

(2) «Dictionnaire le petit Robert1», Paul Robert, Paris, Société du nouveau littré, 1978, p 1186.
- «Dictionnaire - Langue- Encyclopédie, Noms poropres», Alpha, 1996, p 817.

(3) «Le petit larousse», Paris, 1995, p 649 .

(4) حسـين فوزي: «حديث السندباد القديم»، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1943، ص 34، نقلا عن: مقدمة «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، بقلم فاروق سعد، ص ب.

- «خريدة العجائب وفريدة الغرائب» لسراج الدين أبي حفص عمر بن الوردي.
- «كتاب الاستبصار في عجائب الأمصار» لابن عبد ربه الحفيد.
- «نشق الأزهار في عجائب الأمصار» لابن إياس.
- «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» لابن بطوطة.
- «عجائب الأقاليم السبعة إلى نهاية العمارة» لابن سرابيون المعروف بسهراب.
- كتاب «عجائب الأقاليم السبعة» لابن سعيد المغربي.
- «عجائب الدّنيا» لإبراهيم بن وصيف شاه.
- «تحفة العجائب وطرافة الغرائب» لضياء الدين بن الأثير.
- كتاب «الآثار من عجائب المخلوقات» لصاحبه الباتوني.

ومن الكتب التراثية التي تستوقفنا كتاب «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني؛ إذ يخصّص صاحبه المقدمة الأولى من كتابه في شرح «العجب»[1] والمقدمة الثالثة في معنى «الغريب»[2]. ويبدو أنّ تعريفه للعجيب يظلّ بالغ الأهمية؛ إذ إنّ مؤلفه يسعى إلى أن يكون علميا دقيقا؛ فيقول: «العَجَب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»[3]. ويرى أنّ التّعجّب يسقط بالأنس وكثرة المشاهدة[4].

والملاحظ أنّ أغلب الدلالات في المعاجم وكتب الأدب لها أبعاد لغوية ودينية، ولم يقع الاهتمام بالعجيب باعتباره تقنية سردية إلاّ في القليل النادر، كما هو الحال مع الجاحظ؛ إذ يقول في «باب البيان» محلّلا العلاقة بين العامّة والقصّاص: «لو أنّ رجلين خطبا أو تحدّثا... وكان أحدهما جميلا بهيّا... وذا حسب شريف. وكان الآخر قليلا قميئا وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا ثمّ كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة... لتصدّع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولَشغلهم التّعجّب منه عن مساواة صاحبه ولَصار التّعجّب منه سببا للعجب به... فإذا هجموا منه على ما لم يحتسبوه، وظهر منه خلاف ما قدروه، تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم، لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلّما كان أظرف كان

---

(1) القزويني: «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، تحقيق: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 4، 1981، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 38.

(3) المصدر نفسه، ص 31.

(4) المصدر نفسه، ص 35.

أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع،... والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع، وليس لهم في الموجود الراهن المقيم، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي معهم في الغريب القليل، وفي النادر الشّاذ... وعلى هذا السبيل يستطرفون القادم عليهم، ويرحلون إلى النازح عنهم»[1]. ومن خلال وجهة نظر الجاحظ المبنية على علاقة المتلقي بالسّارد يمكننا أن نرى بوضوح كيف أنّه لم يكن يميّز بين «العجيب» و «الغريب».

ويذهب صاحب «الفروق في اللّغة» إلى أنّ «العَجَب استعظام الشيء لخفاء سببه والمعجب ما يستعظم لخفاء سببه»[2]. وهذا التعريف قريب من تعريف «الجرجاني»؛ إذ يقول: «العَجَب هو تغيّر النّفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله»[3]. أما صاحب «كشّاف اصطلاحات الفنون» فيرى أنّ «التَّعجّب استعظام صفة خرج بها المتعجّب منه عن نظائره... ومعنى التّعجّب تعظيم الأمر في قلوب السامعين، لأنّ التّعجّب لا يكون إلاّ من شيء خارج عن نظائره وأشكاله... والمطلوب في التّعجّب الإبهام لأنّ من شأن الناس أن يتعجبوا ممّا لا يعرف سببه، فكلّما استبهم السبب كان التّعجّب أحسن»[4].

ومن خلال استقراء هذه التعاريف التي تناولت شرح "العجيب"، نلاحظ أنّها تتّفق جميعها على أنّ التّعجّب شعور ينتاب الإنسان كلّما واجه شيئا خفي عنه سببه وجهل علّته وعجز عن معرفة كيفية تأثيره فيه، لأنّه غير مألوف، خارج عن نظائره وعن ماخبره وتعرّف عليه من خلال تجربته اليومية ورؤيته المتكرّرة. ولذلك، كلّما استبهم السبب زادت حدّة التّعجب؛ فكلّ مجهول يقع خارج نطاق تجربة الإنسان وخبرته ومشاهداته يظل «عجيبا» بالنسبة له، يدهشه ويذهله ويحيّره ويعجبه ويخيفه أيضا.

ورغم هذه الإشارات المهمّة التي نجدها مبثوثة في ثنايا كتبنا التراثية، إلاّ أنّه لم يتم تثمينها أو استغلالها في التأسيس لمفهوم العجيب وإبراز خصائصه ومكوّناته وطريقة اشتغاله في المتن العربي الذي يزخر بالعجيب في كلّ أشكاله، انطلاقا من النصوص الدّينية (التوراة والإنجيل و القرآن) وكتب السّيرة مثل سيرة (عنترة بن شداد،

---

(1) الجاحظ: «البيان والتبيين»، تحقيق: فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري، دمشق، سورية، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني اللّعازارية، بيروت، لبنان، د. ت، ص 62.

(2) أبوهلال العسكري: «الفروق في اللغة»، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 4، 1980، ص 252.

(3) الجرجاني: « كتاب التعريفات»، مكتبة لبنان، بيروت، 1978، ص 152.

(4) التهانوي: « كشّاف اصطلاحات الفنون»، وضع حواشيه: أحمد حسن سبج، المجلد الثالث، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 190.

وسيف بن ذي يزن)، وكتب الرّحلة والأخبار والرسائل المعروفة ونقصد (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري ورسالة (التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي، والقصص والحكايات مثل قصص (خرافة) في العصر الجاهلي، و(ألف ليلة وليلة) التي تستحقّ لوحدها وقفة خاصّة، والقصص الفلسفي كقصة (حي بن يقضان) لابن طفيل، ممّا كان سيكشف عن أنماط من التّفكير والتّصور اللذين تتميّز بهما الثقافة العربية الإسلامية. ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى أنّ هذا النوع السردي لم يحظ بقبول السلف ممثلا في الثقافة العالمة التي اعتبرته من العلوم التي لا أصل لها[1].

فتلك النصوص تعدّ شاهدا على عظمة اشتغال «العجيب» بكلّ وظائفه الممكنة. ولاتزال الذاكرة النصيّة تحتفظ بأروع ما أنتجته المخيّلة الشّرقية من تيمات كانت الأصل في تكوين الرؤى الأولى عن الكون. لذا، أصبح من الضروري الحفر عن العجيب في الذّاكرة النّصية العربية من أجل التأسيس المعرفي لهذا المفهوم، تأسيسا يأخذ بعين الاعتبار المرجعية الثقافية وينطلق من المدوّنات سواء – الشفوية أو الكتابية – لمعرفة بنية المخيّلة العربية الإسلامية والنماذج الأصلية التي أنتجتها. ودون ذلك، فلا يمكننا اكتشاف خصوصية العجيب في المتن العربي بالاطمئنان فقط إلى التّحديد الذي أعطاه الغرب لهذا المفهوم نظرا لاختلاف المرجعية الثقافية بين المنظومة العربية والغربية، واختلاف المدونات الغربية عن العربية.

غير أنّه لم يتم الشروع في الاشتغال على العجيب و التأسيس لمفهومه إلاّ حديثا، ويطالعنا في هذا الصدد مشروع أركون، وأشغال الملتقى الذي تمحور حول «الغريب و العجيب في الإسلام في القرون الوسطى». ويبقى هذا – بالطبع – مشروع منظومة فكرية يتعدّى حدود الجهود الفرديّة.

3.1. العجيب في الدراسات الأدبية والفكرية الحديثة

ليس من اليسير أن نحدّد مفهوم «العجيب»، خاصّة وأنّنا لا نجد له تعريفا واضحا، دقيقا ومتّفقا عليه عند جميع الباحثين. ولعلّ ما جاء في كتاب (الغريب و العجيب في الإسلام في القرون الوسطى) من مفاهيم لهذا الدّال يؤكّد ما ذهبنا إليه من أنّ هذا المصطلح يأبى على الباحث أن يحاصره ويدقّق معناه.

كان هذا الكتاب حصيلة ملتقى أقيم في باريس في السبعينات (1974). وقد لاحظ أندري ميكال Miquel André أنّ الباحثين قد تدارسوا مفهوم العجيب دون أن يقفوا على تحديد دقيق لمفهوم هذا اللّفظ[2]. ليعترف رودنسون Maxime Rodinson

(1) سعيد يقطين: «تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1993، ص 92.

(2) «L’étrange et le merveilleux dans l’Islam médiéval», p 149.

بـأنّ الأشـياء تبدو معقـدة[1]، وينتهـي الملتقى الـذي دام يومين دون أن يخـرج أصحابه بفكرة واضحة حول مفهوم العجيب.

ولعـلّ السـبـب في هذا التباين والاختلاف يعود إلى حداثة الاشـتغال بهذا الحقل، وذلـك راجـع إلى أنّ المنحـى العلمـي والنّزعـة العقلانيـة أقصيـا من دائرتهـما الحدث العجائبـي ليلقيا به في حيّز المعتقدات الشّـعبية ضمن الخرافات والأسـاطير. ومن هنا، شـكّل العجيب خطابا يقـف في مقابل الثّقافة العالمة والخطـاب العقلاني، وهو ما يفسّر لنا اقترانه بالآداب الشـعبية التي ظلّت تلك الثّقافات تعتبرها سـاذجة وتعـدّها نوعـا من الهـزل والسـّخافة، لأنّ خطابهـا لا يتعاطـى نفـس النّظـرة اتّجـاه العـالم بمختلف مستوياته، ولا يكرّس المقولات الإيديولوجية والعقلانية[2].

ولعلّـه لهـذا السـبب أبعـد عند الكثـير من الباحثـين عن حقـول بحوثهـم، ورمي به في الجانـب الطفـولي من مسـيرة الإنسـان في الوجود، لأنّـه دليل على سـذاجة الفكر البـشري وبدائيته وتـدنّي الثقافة وغياب العقل الفاعل في الأشـياء. يقول محمد أركون: «في الـواقـع، نحـن نسـتخدم في حداثتنـا الرّاهنـة مصطلحـات غـير دقيقـة كانـت قد بلـورت وأنجزت في المناخ الوضعي للقرن التاسـع عشر الأوروبي من أجـل دراسـة الأديـان وخصوصـا ذلك الشيء المدعو «بالدين الشـعبي» أي دراسة العجيب السّاحر والخـارق للطبيعة والمقـدّس، والدنيوي والعلـماني، والمعجزة... والخـرافـات والبقايا العتيقة إلخ... كلّ هذا الجهاز المفهومي مرتبط بمخيال سـلبي اعتبر من قبل الوضعيين في القرن التاسع عشر بأنّه مضادّ للعقلانية الإيجابية المحسوسة»[3].

ولذلـك، نظـروا إلى كـلّ أشـكـال التّعـبـير الإنسـاني النـاتجة عـن المتخيّل نظرة دونية لأنّه – حسـب تصوّرهم – مشـكّل من الحكايات الخرافيـة والتصـوّرات الوهمية والحكايات الشّـعبية والعقائد الأسـطورية إلخ... أمّا العقـل – في نظرهـم – فهو وحده القادر على إنتاج المعرفة الصحيحة[4]. ولذا، نلاحظ أنّ مشروع النّهضة العربية قد أقصى بـدوره جانب «العجيـب» لتعارضه في فهمهـا مع المشروع العقـلاني الرامي إلى إخراج الأمّة من عصور الانحطاط[5].

---

(1) Ibid, p 199.

(2) محمد أركون: «الفكر الإسلامي»، ص 187.

(3) المرجع نفسه، ص 176، 177.

(4) المرجع نفسه، ص 176، 177.

(5) علي حرب: «مداخلات مباحث نقدية حول أعمال:م.عابد الجابري،ح.مروة، ه.جعيط،ع.بنعبد العالي»،دار الحداثة،ط 1، 1985، نقلا عن: حسين علام: «العجائبي في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون»، ص 59.

غير أنّه قد تأكّد للإنسان - أكثر من أيّ وقت مضى - أنّ العلم الوضعي لن يجيب عن كلّ أسئلته وأشواقه؛ فعاد من جديد أدراجه للبحث في تلك المناطق المظلمة التي ظنّ أنّه كشفها واكتشفها؛ عاد ليحتمي من جديد بمتخيّله كلّما واجه عجزه، بأحلامه كلّما قمعه واقعه العقلاني، بمجهوله كلّما أضجره اليومي والعادي، لأنّ الإنسان رغم التقدّم التكنولوجي، ظلّ هو، ذلك الإنسان الذي يحمل بداخله حب المغامرة وأشواق الدّهشة الأولى، يثيره المجهول ويعجبه المثير ويستفزه المحظور. عاد ليؤسّس لهذا النّص / النّص العجيب أو العجيب في النّص الذي ظلّ يشكّل ثقافة الهامش ردحا من الزّمن؛ فجاءت تعاريف الباحثين متباينة في أكثر الأحيان، متقاربة في أحايين قليلة، تؤكّد على أنّ «العجيب» له معنى ممطّط ينفلت كلّما خيّل للباحث أنّه اقترب من تحديده، لأنّه ينفتح باستمرار على تأويلات مختلفة وانزياحات متعدّدة. إنّه أشبه ما يكون بالزئبق ينفلت من بين أصابعنا كلّما ظننّا أنّنا أمسكنا به وقبضنا عليه.

على أنّه تجدر الإشارة قبل الخوض في طرح مفهوم العجيب في الدّراسات الحديثة إلى أنّها تعتبر أرسطو أوّل منظّر للعجيب؛ فقد استعمل في ثلاثة مقاطع من كتابه «فنّ الشعر» كلمة thaumaston والتي تعني»مدهش ومُعْجِب»، وقد ترجمت بـ mirabile (باللاّتينية) ثمّ بـ meraviglioso (بالإيطالية) وmerveilleux (بالفرنسية). وتكمن فكرة أرسطو في أنّ العجيب عنده القدرة على إدهاش ومفاجأة المستمعين[1].

كما ينبغي أن نشير، في البداية، إلى أنّ صعوبة تعريف العجيب في الفكر النّقدي الحديث تعود إلى وجود مفاهيم مجاورة له، حيث أحصى «أندري ميكال» أربع عشرة صفة رأى أنّها تتّصل دلاليا بالعجيب وتدور في فلكه، وتتمثّل هذه الصفات في: شيطاني démoniaque، غريب étrange، غير عادي anormal، فانطاسي fantastique، فوق طبيعي surnaturel، عجيب merveilleux، معجز miraculeux، أعجوبي prodigieux، خارق extraordinaire، شاذّ bizarre، غير مألوف insolite، نادر aberrant، غير معقول irrationnel، مدهش admirable...

ويرى ميكال أنّ مجموع هذه المفاهيم تجتمع بطريقة أو بأخرى تحت كلمة استعملها رودنسون، وهي: مفهوم المقلق و فكرة الحيرة [2]. بل إنّ العجيب صعب التّعريف، لأنّه يتلاشى كلّما اقتربنا منه، لأنّ حدوده متحركة[3] تحتّم علينا الاستعانة ببعض المفاهيم والمصطلحات التى يمكن اعتبارها عناصر للتّعريف على رأي صاحب «سلطة

(1) Jacques Goimard : «Merveilleux», in : Encyclopaedia Universalis, Corpus 9, Paris, 1985, p 1023.

(2) «L'étrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval», p 224.

(3) Ibid, p 221.

الحكايات»؛ إذ يقرّر هذه الحقيقة قائلا: «أمّا حول كلمة «عجيبة» (merveille) فإنّ المفاهيم التي تصادفنا في أغلب الأحيان باعتبارها عناصر للتّعريف أو مترادفات هي اللاّمفسّر (inexplicable)، معجزة (prodige)، أعجوبة (miracle)، مدهش (admirable)... والعجيب هو ما يحدث، ولا نستطيع تفسيره بصفة طبيعيّة، ومن ثمّة التّوسع الدّلالي نحو الفوق - طبيعي»[1]. ويعرّف مارسال بريون Marcel Brion، أيضا، العجيب بالمفاهيم التي تجاوره «العجيب يعني غريب (étrange)، مفاجىء (surprenant)، غير مألوف (insolite)، مؤثّر في الوجدان (émouvant)»[2].

ولا نجد منظّرا يحاور المصطلح إلاّ واستعان ببعض المفاهيم المجاورة التي تدخل في بابه. والواقع، إنّنا نحار في المفهوم الحقيقي الذي يعطى «للعجيب»؛ فهل هو جنس أدبي كباقي الأجناس الأدبية ؟ أم أنّه مجرّد خاصيّة تطبع الأعمال الأدبية ؟ أم أنّه متعلّق بتيمات تتناولها الأشكال الأدبية المختلفة ؟ أو أنّه مجرّد تقنية سردية تساهم في حبك الأحداث ؟ والواقع، إنّ هوية العجيب تأخذ ماهيّتها من ذلك التّعدد. إنّه متعلق بجنس الحكاية وهو بعد من أبعادها يفرض، في كثير من الأحيان، تعلّقها بتيمات بعينها ويتوسّل كلّ التقنيات الممكنة.

إنّ العجيب - انطلاقا من عمل بروب والشكلانيين الروس - متعلّق بالحكاية والأشكال السردية، من رحمها ولد وفي جوّها ترعرع وشكّل سلطته. ويمكن أن نرصده في المتن الحكائي كلّما ظهر عالم تتحرّك في إطاره شخصية أو شيء يمتلك و يمارس قوة خارقة وغير عادية[3]. وهنا، تلعب الندرة والغرابة دورا كبيرا في تشكيل فضاء العجيب. إنّ العجيب يمارس فتونه وسحره ويؤثر انطلاقا من طابعه العام القائم على الظهور المفاجئ وغير المنتظر لما هو غير معقول وغير مألوف. وقد ركّز تودوروف على هذه الميزة الأخيرة قائلا: «إنّ العجيب يوافق ظاهرة مجهولة لم تر من قبل»[4]. ويمارس العجيب تأثيره انطلاقا من ذلك؛ فيحدث دهشة وحيرة تشترك فيها الشخصية الموضوعة داخل العالم المتخيّل في المتن الحكائي مع شخصية القارئ. لكن، ومع هذا، فإنّ العجيب يكون مقبولا، لأنّنا نسلّم منذ البداية بوجود قوانين مخالفة للطبيعة؛ فهو مادة بعناصرها وشخوصها تنضاف إلى الواقع دون أن تسيء إليه أو تحطّم نسقه[5].

(1) Georges Jean : «Le pouvoir des contes», Casterman, Belgique, Octobre 1990, p 52.

(2) Marcel Brion : «Art fantastique», Albin Michel, Paris, 1961, p 137.

(3) Jacques Goimard, Ibid, p 1025.

(4) تودوروف: «مدخل إلى الأدب العجائبي»، ترجمة: الصديق بوعلام، ص 47.

(5) Roger Caillois : «Fantastique», in : «Encyclopaedia Universalis», corpus 7, Paris, 1985, p 774.

غير أنّ العجيب، وإن كان يوفر ذلك الانسجام بين الشخصية والوسط الذي تنشط فيه، فإنّ هذا الانسجام لا يعني الخلو من الصراع لأنّ الطابع الأوّل للعجيب صراعي يتحدّى الرؤى والواقع والسّائد؛ فمن الطبيعي أن يكون فيه صراع لأنّه رؤية تقوّض رؤية أخرى أو تعيد تشكيلها بعد أن تهيمن عليها بإحداث ترتيب متساوق مع تمثّلها للعالم؛ فصراعها على مستوى التّمثل وعلى مستوى الشكل، باعتبار أنّ البنية السردية التي يفضلها العجيب تقتضي، دائما، وجود أطراف صراع في مواقع السّرد. إنّه»صراع بين قوى الخير وقوى الشرّ ولكنّه صراع يفضي إلى نظام ولذلك فإنّ نهايات أحداثه تكون في الغالب سعيدة»[1]؛ فالعالم الذي يصنعه خطاب العجيب يقبل رغم مافيه من مفارقات لأنّه يدهش ويحيّر ويدفع إلى السؤال لكنّه لا يرعب أبدا.

وفي النهاية، «فإنّ ما يحدث في هذا العالم (عالم العجيب) لا يصدم القارئ أو السامع؛ فهو يعلم، منذ البداية، أنّ أحداث القصة من نسج الخيال وأنّها تخضع لمنطق غير منطقه»[2]، لأنّ ثمّة انسجاما يحرص خطاب العجيب بواسطته على إبقاء توازن نفسي وفكري لدى المتلقي والشخصية. ولذا، فهو يتوخى ملفوظات نصّية نظيرة لألفاظ الاحتراس ذات وظيفة تنبيهيّة (مثل: – كان يامكان – حدث في قديم الزمان –) أو ذات وظيفة إنذار تتصدّر الحكي على رأي كايوا[3].

ولا نرى أنّ مصادرة مفهوم العجيب تستقيم إن نحن لم نعد مجدّدا إلى تودوروف لنرصد – ماقدّمه – من خلال كتابه «مقدمة في الأدب الفانطاسي». ونبدأ بالإشارة إلى أنّه طَرَح مفهوم العجيب في محاولة لمفهمة (الفانطاسي)، وكانت الوسيلة هي محاول ضبط الحدود الفاصلة؛ إذ يرى تودوروف أنّ العجيب الصافي Le merveilleux pur ليس له حدود واضحة؛ فالعناصر الفوق – طبيعية في العجيب لا تحدث أيّ ردّ فعل خاصّ عند الشخصيات، ولا عند القارئ المبطّن؛ فليس ما يميّز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية، ولكنّها طبيعة الوقائع بالذات هي التي تسمه. وعليه، سيتّسم العجيب في نظره بوجود أحداث فوق – طبيعية وحدها، دون افتراض ردّ الفعل الذي تسبّبه لدى الشخصيات[4].

والواقع، إنّ هذا الطرح يبدو وجيها، لأنّ تودوروف يحاول أن يتلمّس مفهوم العجيب انطلاقا ممّا سنسمّيه «التيمات المتردّدة»، ذلك أنّنا حين نستقرئ المؤلفات

---

(1) الطاهر المناعي: «العجيب والعجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية «، ص 68.

(2) المرجع نفسه، ص 68.

(3) Roger Caillois, Ibid, p 774.

(4) Todorov : «Introduction à la littérature fantastique», Seuil, Paris, pp 52, 59.

التي تمّ تصنيفها في باب العجيب، إنّما اعتُمد في ذلك على كونها تنهض على تيمات معيّنـة تتكـرّر في جميعهـا. وهـو الأمر الـذي دفع تـودوروف إلى القول بـأنّ «جنس العجيب يُربط عموما بجنس حكاية الجن... غير أن حكاية الجنّ لا تعدو في الحقيقة أن تكون واحدة من منوّعات العجيب»[1].

ويجـب من باب متابعة مفهمـة العجيب في الفكر الحديـث أن نتابع طرح معجم الآداب الفرنسـية والأجنبيـة والـذي يعـدّ العجيـب صنفا جماليـا ينماز عـن الغريب والفانطاسـي، ويـرى بـدوره أنّه يختلط أكثـر منهما بالفـوق طبيعي. غيـر أنّ المعجم يذهـب إلـى أنّ مفهـوم الفوق طبيعـي نسـبي، وأنّ الفـوق طبيعي في سـياق الاعتقاد به (العقيدة) عادي. وبالتالي، فإنّ العجيب هو الفوق طبيعي خارج معيار الاعتقاد[2]. والعجيـب لا يظهـر إلاّ بقدر ما يحيـل على مكان آخـر un ailleurs، ويعكس المقدرة علـى الإدهاش؛ إنّه علامة على الآخرية (الغيريـة) / L'Altérité في مكوّنات العوالم المخيالية[3]. إذا، فالعجيب ينشأ من الفوق طبيعي الخارج عن إطار العقيدة حين يحيل على آخرية (غيرية). وهكذا، يتحوّل العجيب من وصفه فوق طبيعي إلى كونه «معطى مطلق للمشاهدة، في الوقت نفسه الذي يدخل انزياحا في داخل العوالم الممثّلة»[4].

ولئن ناقش المعجم الأدبي المفهوم على ضوء مفهوم الفوق طبيعي ونسـبيته تبعا للمتلقـي، فـإنّ محمد أركـون يرى أنّ «العجيب قد يشـير إلى أحـداث طبيعية... وأنّ العجيب ليس بالضرورة فوق - طبيعيا»[5].

وهـو، بهـذا الـرأي، يحاول أن يوسّـع إطـار العجيب ليشـمل تجليـات للعجيب تنهـض على المألوف والواقعي والعادي. ولاتعدو هذه اللّفتة المبرّرة من لدن أركون أن تجد نظائر لها؛ فأندري ميكال يرجع العجيب إلى الطبيعة، لأنّه «تشكيل تصاعدي أو تنازلـي لمعطيات طبيعية وإضافة عضو أو أكثر إلى كائن في الوقت الذي كنّا ننتظر فيـه أن يكون عدد الأعضاء عاديا»[6]. وهذا يعنـي أنّ العجيب قد يقوم على خرق أفق انتظار الآخر و«يجعله يقبل ما لا يمكن التّفكير فيه (l'impensable)»[7].

(1) Ibid, p 59.

(2) « Dictionnaire des Littératures (française et étrangères)», Larousse, Paris, 1994, p 1003.

(3) Ibid, p 1003.

(4) Ibid, p 1004.

(5) «L'étrange et le merveilleux dans L'Islam médiéval», p 150.

(6) Ibid, p 82.

(7) Jacques Goimard : «Merveilleux», in : «Encyclopaedia Universalis», p 1023.

علـى أنّ طروحات أركـون جديرة بالمتابعة؛ فهو يقترح تحويـل الاهتمام إلى المتخيّل، لأنّه أوسع من مفهوم العجيب، ذلك أنّ العجيب هو شكل من أشكال اشتغال المخيال داخـل الثقافـة؛ فالعجيب، إذا، هو كلّ ما نتخيّله ولكن يتجـاوز قوانا الخلاّقة[1]. بل إنّ «العجيـب تخييل جاد له قيمة نموذجية أو برهانية»[2]؛ إنّه متخيّل يحدث فيه ما لا يكون قابـلا للتّفسـير انطلاقا من الأسـس العقلية والقوانـين الطبيعية، لأنّه بكل بسـاطة قائم على تغيير نمطية العلاقات في الكون وعلى قلب التصوّرات، وإعادة تشكيلها في قالب مدهش محيّر.

ويميّـز أركـون بين ثلاثة أصنـاف من العجيب، هـي: العجيب المدهـش ذو الأصل العلمي، العجيب الديني المرتبط بالفكر الأسـطوري، العجيـب الأدبي[3]. ويقرّ بصعوبة القبض على العجيب في الأدب أو استخلاصه من الأدب. ويرى أنّه في كلّ الأحوال هناك حدوث انبهار وانفعال بسـبب قصور العقل وعجزه عن إدراك ظواهر العالم المحسوسة، ويكون هذا الانبهار حسب حقل اشتغال العقل «دينيا»، «ميتافيزيقيا»، «علميا».

يقـول أركون: «نلاحظ أنّ الأمر يتعلّـق بإلحاحات العقل الذي يعترف بعدم قدرته الحالية على القبض على سلسلة الأسباب والنتائج. ذلك أنّه كلّما راح العقل يفكر بالعالم وظواهـره المحسوسـة كلّـما أدرك مـدى عجـزه وقصوره. وهـذا ما يـؤدّي إلى إحداث الانفعال أو الانبهار الديني في الوسط الديني والانفعال الميتافيزيقي في الوسط الفلسفي ويدفع للبحث عن فرضيات جديدة من أجل فهم الظواهر فيما يخص رجل العلم»[4].

وهكـذا، فإنّ العجيب يخلـص، عند أركون، إلى خطـاب ذي وظيفة معرفية. وحتى العجيب الأدبي زيادة عن كونه بعدا جماليا يراد به إحداث الإمتاع والأثر الفني، فإنّ ثمّة ما أسماه، نقلا عن بيير مابي، «الاستكشاف الأكثر كليّة للحقيقة الكونيّة»[5].

علـى أنّـه ينبغي أن نشـير – ونحـن نناقش طرح أركـون – إلى أنهّ حين يشـتغل على العجيـب إنّما هو يركّز عـلى العجيب المدهش القرآني، حيث يرى ضرورة تعديل مفهوم العجيـب المدهـش عن طريـق إدخال مفهوم الانبهـار أمام معجزة الخلـق وكلّ ما يريد هذا الخلق أن يرسّخه في الوعي[6]، ليخلص إلى القول: «هناك عجيب خلاّب في القرآن

---

(1) « L'étrange et le merveilleux dans L'Islam médiéval», pp 149, 150.

(2) «Dictionnaire des Littératures (française et étrangères)», p 1004.

(3) محمد أركون: «الفكر الإسلامي»، ص 189.

(4) المرجع نفسه، ص 189.

(5) Pierre Mabille : « Le miroir du merveilleux», Minuit, Paris, 1997, p 24.

(6) محمد أركون: «الفكر الإسلامي»، ص 223، 224.

بـشرط أن نركّـز اهتمامنا على نتيجـة هذا العجيب الخلاّب التي هـي العَجب و الانبهار (L'émerveillement) أمام عجائب المخلوقات»[1]. وفي السـياق نفسـه، يرى تروبو أنّ «فعـل «عَجَـب» في القرآن يعنـي الاندهاش أمام حـادث خارق للعـادة وغريب وغير معقول. وأنّ النعوت الثلاثة «عُجاب، عجيب، عجب» تعني في آن معا الشيء المدهش والخارق والرّائع والباهر والشيء المباغت»[2].

ومـن خلال الرؤى التي وقفنا عندها سـابقا، يمكن أن نسـتخلص أنّ العجيبَ هو طريقـة من طـرق تمثّل العـالم، يقدّم تصـوّرا عن الموجـودات والمخلوقـات والمدركات الحسّية، وتطلّعا للغيب في إطار فني متخيّل يتوسّل (المتن الحكائي)، (الشكل الحكائي) كأنجح وسيلة من سبل التّجلي[3].

غـير أنّنـا لا نريـد ختم الحديث عـن العجيب في الدراسـات الحديثة دون أن نشـير إلى أنّ ثمّـة مشـكلة تعترضنـا؛ فالتعريفـات المختلفة للعجيـب كلّهـا - إن لم نتحفّظ - تقرنـه بالفـوق طبيعي. ونحن نريد أن نسـتوفي تحت بـاب العجيب نوعـا من العجيب لايسـتمد عجيبيته من الفوق - طبيعـي، وإنّما يقوم على الطبيعـي وينبني على الواقعي. وقـد نـرى، منذ البدايـة، كيف يقفز إلى الذهـن ذلك التعارض الموهم بـين (العجيب / الطبيعي / الواقعي).

ولقـد أشرنا، من قبل، إلى أنّ أركـون يرى في الطبيعي - وهو المصطلح الذي يوظّفه في مقابـل الفوق طبيعي والذي نرى أنّه يشـاكل الواقعي هنا - مادّة للعجيب، ويؤازره أنـدري ميـكال في هذه الرؤيـة. وكنّا رأينا كيف أنّ ثمّة إشـارات جليلة تلحّ على نسـبية هذا المفهوم ونريد أن نجري تعديلا في مفهوم العجيب لكي يشمل ذلك الطبيعي الذي تمّ التّصرف به بشـكل يجعله مختلفا عن الوضع الأصلي له، لأنّنا حين نتحدّث عن شيء موجـود في الواقـع فعـلا، ولكن نعطيـه مقاييس غير موجـودة في الواقـع، لا نكون قد خرجنـا عـن الطبيعي، حيـث يذهب أندري ميـكال إلى أنّ العجيب هـو تكوين مخلوق يصير خرافيا أو أسـطوريا بعنـاصر طبيعية لكنّها لا تجتمع عـادة في الوضع الطبيعي[4]. وهذا يعني أنّ العجيب يبدأ وينطلق ممّا هو طبيعي ليصبح ما فوق - طبيعي، لأنّ الفوق طبيعـي يشي بشيء يتعلق بالرّوحاني كالجـنّ والكائنات فوق الطبيعية والظّواهر الخارقة والطلاسم... مثلا.

---

(1) المرجع نفسه، ص 239.

(2) المرجع نفسه، ص 225.

(3) وحيد السعفي: «العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن»، ص 34.

(4) «L'étrange et le merveilleux dans L'Islam médiéval», p 82.

ولهذا، نريد أن ننبّه إلى أنّ التّعارض المفترض والمتوهم بين العجيب والواقعي تمّ ترويضه من لدن الكتّاب الذين أسّسوا لما يسمّى بـ «العجيب الواقعي» Le réalisme merveilleux [1]، والذين أقرّوا بتعايش النمطين. ومن المهمّ أن نشير إلى أنّ طرحهم للمفهوم ليس على الوجه الذي نريد، لأنّهم رصدوا الكتابة الواقعية التي تدخل العجيب في متنها وتخلق بين النمطين انسجاما. إنّهم يطرحون ذلك باعتباره اتجاها في الرواية الواقعية أو بعدا جماليا تتوخاه الكتابات الواقعية وتتبناه. ولكننا نستفيد من هذا الطرح لأنّ نظرتهم تقيم ائتلافا نبحث عنه بين العجيب والواقعي؛ فألكسيس Alexis يرى أنّ الجمع بين المفهومين ممكن بالنسبة للكتّاب الذين يتحمّلون مسؤولية المصير المشترك لشعبهم، ويبقون أوفياء لواقع بلدانهم الاجتماعي ويدخلونه في القصص العجيب الذي هو الثوب حيث تخفي بعض الشعوب حكمتها ومعارفها الحياتية»[2]. ويزيد لاروش Laroche في يقيننا بأن نرفض التناقض بين الواقع والعجيب، حين يقرّ أنّ «الواقعي ليس مناقضا للعجيب»، و«لا يوجد عجيب إلاّ باعتباره لباسا للواقعي»[3].

ومن هنا، سنقرّ بوجود «عجيب واقعي»، لأنّهما يمكن «أن يرتبطا بشكل متناغم يجعل المنطقين غير متنافرين أو متناقضين»[4]. كما أنّ خطاب العجيب استطاع في كثير من الأحيان أن يحوّل المعطى الواقعي إلى عجيب، ومن نماذج ذلك العجيب المتعلّق بالسلوك والذي سنسمّيه (تقنية التخييب)؛ أي حين تأتي شخصية ما سلوكا غير منتظر وغير مبرّر، ليكون ذلك شكلا من أشكال رسم الشخصية العجيبة.

إنّ هذه التّعاريف على تباين أصحابها والفواصل الزمانية بينها تتّفق كلّها على أنّ الحقل الدّلالي الذي يشمل العجيب يسع الخوارق وكلّ ما هو فوق - طبيعي ونادر وغير مألوف، ويولّد الدّهشة والإعجاب والانبهار؛ فهناك من نظر للعجيب باعتباره رؤية للوجود، وهناك من نظر إليه باعتباره اشتغالا جماليا، وهناك من اعتبره تقنية سردية. على أنّ هناك آراء سعت إلى تصنيف العجيب على أنّه طريقة في الاشتغال داخل النّص، متداخلة مع المستوى اللّفظي للخطاب، من ناحية كونه ناجما عن الاستعمال البلاغي للغة.

على أنّ معظم الآراء تذهب إلى ربط العجيب بالمافوق - طبيعي وبما يثير الدّهشة والمفاجأة والإعجاب وبما لا يقبل التّفسير بشكل طبيعي؛ إذ يتحدّد العجيب

(1) Laroche, Alexis, Chiampi.

(2) Alexis : «où va le roman», in : «présence Africaine», Paris, Avril / Mai 1957, N° 13, p 98.

(3) Laroche, Maximilien : «Contributions à l'étude du réalisme merveilleux», Québec, Univ laval, 1987, p 125.

(4) Chiampi : «Le réalisme merveilleux», Sao paulo, 1980,p 65.

في العمـل الأدبي بتدخّـل وسـائل وكائنـات فـوق طبيعيـة، وفي الحكايـة - عـلى وجـه الخصوص - بظهور شخصية أو شيء يمتلك ويمارس قوّة خارقة وغير عادية. في حين، تذهـب آراء أخـرى إلى أنّ العجيـب قد ينهض عـلى ما هو طبيـعي ومألـوف وواقـعي وعـادي. وبالتّالي، فالعجيب ليس بالضرورة فـوق - طبيعيا. وفي النهاية، فإنّ العجيب هو ما يبتعد عن المسار العادي للأشياء.

ولذلـك، يرى أركون أنّ هذه المفاهيـم (الطبيعي، الفوق - طبيعي، العقلاني، الخيالي أو المتخيّـل، العجيب المدهـش) بحاجة إلى إعادة بلـورة وتحديد من جديـد[1]. ويقـترح تحويل الاهتمام إلى المتخيّل، لأنّ العجيب ماهو إلاّ شكل من أشكال نشاط المخيال داخل الثقافـة، وبتوجيـه البحث في هذا الاتـجاه نسـتطيع أن نتتبّع انزياح الحـدود وتغيّرها بين الوعي واللاّوعي، العقلاني والخيالي، الطبيعي والفوق - طبيعي، وإذاً، بين الممكن التّفكير فيه le pensable والمستحيل التّفكير فيه l'impensable واللاّمفكّر فيه l'impensé[2].

إنّ هذا المفهـوم - نظـرا لطبيعته المنفلتة - تجمع أغلب الآراء على نسـبيته؛ فالعجيب هو مفهوم نسـبي بالمعنى الدّقيق للكلمـة. ولذلك، لا يمكن محاصرتـه وتدقيق معناه[3]. ولهذا، يعترف أركون، من جـديد، في نهاية الملتقى الذي أقيم لهذا الغرض بصعوبة تحديد هذا المفهـوم قائـلا: «إنّ حقـل العجيب - كما قلنا سـابقا و نعيد القول جميعـا - لم نتناوله حقيقة لأنّه ينفلت منّا. نحن نشـعر بأنّه يجب أن نتكلّم، ويجب أن نصفه، لكنّنا لا نتوصّل إلى ذلك»[4]. ولذا، يبقى كلّ تعريف للعجيب - في نظره - قابلا للنّقاش لأنّ تحديده ليس نهائيا. وبالتّالي، يمكن إعادة مراجعة كلّ التّعريفات التي أعطيت له وتبنّي تعريفا آخر[5].

ولربّما علينا أن نعترف - كما سـبق للمشاركين في الملتقى أن اعترفوا - بعدم الرّضى وعدم الاكتمال[6]. وهذا راجع، بالدّرجة الأولى، إلى شساعة الموضوع و طبيعته المنفلتة، حتـى إنّه يمكننـا القول إنّ العجيب عبارة عن مجرّة مركزهـا في كلّ مكان ومحيطها ليس له أيّ مـكان[7].

---

(1) أركون: الفكر الإسلامي»، ص 215.

(2) المرجع نفسه، ص 254.

(3) أركـون: «الفكـر الإسـلامي»، ص 211، 242. وحمـادي المسـعودي: «العجيـب في النصـوص الدّينية»، ص 88. و«معجم الآداب الفرنسية والأجنبية»، ص 1003.

(4) L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval, p: 205.

(5) Ibid, p:207.

(6) Ibid, pp 224, 225.

(7) Louis Vax : «La séduction de l'étrange», P.U.F, Paris, 2éd, 1987, p 240.

وعليـه، نعتقـد أنّ العجيـب لا يمكن – في الواقـع – تعريفـه بدقّة لأنّه مفهوم شاسـع، مـمطّـط وغامـض، ومن الصّعب الإحاطـة به مادامت تأويلاته تبدو واسـعة ومختلفة، فهذا الموضوع المشـترك والعام قد يبدو بسـيطا وواضحا ومحدّدا، ولكن عندما نسـأل شخصا عن إدراكـه ومفهومه للعجيب نسـتنتج بدهشـة أنّ هذا الأخـير يختلف عن إدراكنـا. ولذلك، لم نـحاول طيـلة مسار البحث إعطاء تعريف محدّد وملموس للعجيب بقدر ما حاولنا أن نشير إلى أنّه يوجد عدّة «مجموعات» من الأفكار حول الموضوع أفضت بنا إلى أسئـلة تبـدو أساسية ومـهمّة في هذا البحث:

هـل العجيـب جنـس أدبي يتميّـز بمكوّناتـه البنيويـة وبخصائصـه الخطابية مثلـما يتميّز بخصوصيتـه الدّلالية وتيماتـه النّوعية؟ أم أنّه مجـرّد تيمة تتناولها الأشـكال الأدبية المختلفة؟ أم أنّـه تقنية سرديـة تنجم عنها طرق متعـدّدة في الحكي؟ بأيّ إشـارات أو علامات نتعـرّف عـلى العـجيـب؟ ما هي حدود العجيـــب؟ وهـل هناك نمـوذج من الرؤى أكثـر اسـتعدادا للتّطرق إليه ؟

وإن تعـــذّر علينـا إعطاء تعريف محـدّد ودقيق للعجيب، فإنّه بإمكاننـا أن نجمع مختلف الرؤى السـابقة لنعطي تصوّرا يقترب من كنهه وجوهره. ولعلّ أقرب تصوّر لماهية العجيب هو أن نعتبر العجيب جنسـا تخييليا[1] يسـنده وعي ولغة متميّزة وتيمات تستكشف المجهول، وهو شـكل من أشكـال الـخطاب وطـريقة في الصّيـاغة ومكوّن لفظي وتركيبي. وبالتّالي، ليس العجيب تيمة ومـادّة للحكي فحسب، بل يتعـدّى ذلك ليصبح شكـلا للسّرد وطريـقة في البناء الدّاخلي للنّص.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن أن نعدّ العجيبَ خطابا متخيّلا يتوسّل تقديم عـوالم مـدهشة تدعـو للاسـتغراب والتّعجب والسـؤال. وهو، في الوقت نفسه، خطاب متفرّد يقوم على هزّ النّواميـس الطّبيعيـة والثوابت الثّقافية والإخـلال بها عن طريق إحداث انزياحات تكسـبها صفة الإدهاش وطـابع الـخرافة، وتحصّنها ضدّ الرّتابة المنجرّة عن جاهزية التّفسير العقلاني، وتفتـح بابا لمسـاءلة يراجع فيها الوعي طريقة فهمـه للنظم الثّقافية والطّبيعيـة والميتافيزيقية. ولأنّ «الجنس يتحدّد دائما بالقياس إلى الأجناس المجاورة له»[2]، يجدر بنا أن نتعرّض إلى تلك الأنماط التي تتجاور وتتداخل مع العجيب ونقصد «الغريب» و«الفانطاسي».

2. العجيب و الغريب

تذهب أغلب الآراء إلى الربـط بين العجيب والغريب والتّأكيـد على طبيعـة العلاقة التـي تجمـع بـينهمـا. يقـول وحيـد السـعفي: «إنّ من الألفاظ ما كتب لها الاسـتعمال

(1) محمد برادة، مقدمة كتاب تودوروف (مدخل إلى الأدب العجائبي)، ص 4.

(2) Todorov, op.cit, p 31.

أن تجتمع فاجتمعت وتشكّلت أزواجا قام كلّ زوج منها وحدة معنوية تامّة. وإنّ العجيب والغريب زوج من هذه الأزواج، ولعلّه أشهرها وأكثرها إشكالا. وهو زوج ذو حدّين لا يجمع بينهما في الأصل جامع، ثم يتشكّلان كالوجه والقفا لذات الشيء»[1].

فالعجيب يوحي بالاستقرار والرجوع إلى الداخل ليفضح ذات الإنسان وباطنه، فهو يشي بعالم من المدنيّة؛ إذ يرتبط بالمؤانسة والقعود إلى النساء ومحادثتهنّ، وله علاقة بالحسن، ويدلّ على زهو المرء بنفسه وبما يكون منه[2]. أمّا الغريب فدال على الذهاب والتّنحي عن الناس والبعد والنفي والغموض؛ فيتشكّل عالما خارجيا وحشيا ينذر بالتّنقل والرحلة والوحدة والغروب والغموض[3]. ولهذا، يرى رودنسون أنّ الغريب (Le Gharib) يشير، أساسا، إلى الذي يأتي من مكان آخر Ailleurs[4]. ثمّ تقلّصت المسافة بينهما «فأصبح العجيب والغريب في استعمال الناس الشيء ونظيره، يؤدّي أحدهما إلى الآخر ضرورة، فيتكافلان لبناء عالم من غير واقع الناس»[5]؛ فطبع الغريبُ العجيبَ وأضفى عليه من عالمه المجهول صبغة جديدة، فبات نظرا إلى شيء غير مَألوف ولا معتاد وإكبارا لكلّ نادر خارج عن نظائره، خفي سببه فظنّ المرء أنّه لم ير مثله، ولذلك تمتلئ نفسه بالدّهشة والإعجاب.

وقد تغذّى مفهوم العجيب والغريب من فنون كثيرة تبنّتهما ومكّنتهما من ولوج فضاء شاسع من بينها أدب الرحلة وكتب التاريخ وبدء الخلق وقصص الأنبياء و كتب الجغرافيا وكتب الحيوان. وسبق أن رأينا نماذج من المصنفات التي اهتمت برصد العجائب والغرائب. وقد شكّلت هذه المؤَلفات على اختلافها أدبا جليلا يمتزج فيه الديني بالعلمي والواقعي بالخيالي، عاكسة بذلك صورة من صور المنظومة الفكرية العربية الإسلامية.

غير أنّ كتب العجيب والغريب، هذه، وقفت اهتمامها على إحصاء ما يثير العجب ووصفه ولم تتجاوز حدود ذلك. كما أنّ المتصفّح لهذه الكتب سيلاحظ كيف أنّها لم تكن تفصل بين العجيب والغريب، بل تكتفي برصد العجائب والغرائب وجمعها، إلاّ أنّ كتاب القزويني انفرد عن سائر كتب العجائب والغرائب بمقدمة تنظيرية مهمَّة تناول فيها المؤلّف العجيب والغريب بالشرح ونظر إليهما نظرة مختلفة عمّا جاء عند غيره؛ إذ سعى إلى الفصل بينهما وحمّل كلاّ منهما معنى لا نجده في الآخر؛ فالعجيب عنده «حيرة تعرض

(1) وحيد السعفي: «العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن»، ص 27.

(2) أنظر مجمل هذه المعاني في: ابن منظور: «لسان العرب»، مادة «عجب»، المجلد الأول، ص 580.

(3) أنظر مجمل هذه المعاني في: ابن منظور: «لسان العرب»، مادة «غرب»، المجلد الأول، ص 638.

(4) M. Rodinson : «La place du merveilleux et de l’étrange dans la conscience du monde musulman médiéval», p 167.

(5) وحيد السعفي:»العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن»، ص 28.

للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه، مثاله أنّ الإنسان إذا رأى خليّة النّحل ولم يكن شاهده قبل حيّره لعدم معرفة فاعله»[1].

أمّـا الغريب فهو « كلّ أمر عجيب قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة. من ذلك معجزات الأنبياء... ومنها كرامات الأولياء الأبرار، ومنها أخبار الكهنة والكهانة، ومنها الإصابة بالعين، ومنها اختصاص بعض النفوس من الفطرة بأمر غريب لا يوجد مثله لغيره»[2].

وعلى الرغم من أنّ الحدود الموضوعة للفصل بين العجيب والغريب تبدو واهية، إلاّ أنّنا نستشّف أمرا هامّا من خلال التعريفين؛ إذ يقترن العجيب بالخلق ذاته، في حين يقترن الغريب بـالأحداث المفاجِئَة التي تتمّ في غفلة من الإنسـان؛ فتُؤَثّر فيـه و تُؤَطّـر حياته. إنّ معجـزات الأنبيـاء كانفلاق البحر وانقلاب العصا ثعبانا وخـروج النّاقة من الصّخرة الصّماء وإحياء الموتى...كلّها أحداث مخالفة للعادات المعهودة والمشـاهدات المألوفة تـتمّ بقـدرة الله تعـالى وإرادته[3]، فتؤثّر في الإنسـان سـاعتها فتحصل له الدّهشـة والإعجاب والانبهار فيصدّق الرسـالة. وهـذه المعجزات، وكذلك كرامـات الأولياء وكهانة الكهنة وسـحر السّـحرة، يتـدخّل في حدوثها بشر؛ فيقرّبون إلى الناس عـالم المقدّس بمعجزاتهم وكراماتهم إن كـانوا أنبيـاء أو أولياء، أو يقرّبون عالم الجنّ الخفيّ إن كانوا سحرة أوكهنة.

وهـذا العالم أو ذاك لا يـدركه الإنسـان إدراكا مباشرا، بـل من خـلال القصّ الذي يتدخّل ليروي له ما كان من أمر المـعجـزات والكرامات والكهانة والسّحر؛ فالغريب، كما يصـوّره القزويني، في هذا التعريف ليبدو «موطنا للحديث عن العجيب لأنّه يتعلّق بـما فوق الطبيعة ويتشـكّل اللّغة الوحيدة التي تسـمح للإنسـان بالتّعبير عـمّا يعجز عن وصفه ويصعب عليه إدراكه»[4].

وإذا ماتحوّلنا إلى مجال القـصّ، فإننا نجد أنّ العجيب والغريب إذا ما تعلّقا بالقصّ، ردّا إلى عـالم قـوامه الخرافة والخيال الشـعبي، ونسبا إلى العـامّـة، والعـامّة أدبها «غثّ بارد الحديث»[5] و«لا يؤول إلى تحصيل وتحقيق»[6].

---

(1) القزويني: «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، ص 10، 11.

(2) المصدر نفسه، ص 15، 17.

(3) المصدر السابق، ص 15.

(4) جمـال الديـن بن الشـيخ: «الفضـاء الغامـض»، ص 151، نقلا عن: وحيد السـعفي: «العجيـب والغريب في كتب تفسير القرآن»، ص 30.

(5) ابن النديم: «الفهرست»، طبعة القاهرة، مصر، 1348، ص 423.

(6) أبو حيان التوحيدي: «الإمتاع و المؤانسة»، الجزء الأول، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1989، ص 23.

ويمثلـون عن ذلك بكتاب «هزار أفسـانه» الذي تذهب معظـم الآراء إلى أنّه أصل كتاب «ألف ليلة وليلة» المعروف؛ فهذه القصص وما شاكلها صنِّفت في باب الخرافات ذات العلاقة بالأساطير التي جنّد لها الدين علماءه لمحاربتها، فحاربوها وضيّقـوا الخناق عـلى هذا النوع من العجيب والغريب الذي شـكّل في ثقافـات أخرى فضـاء للإبـداع، كالتراجيـديـا عنــد اليونـان التي ليســت شـيئا آخر غير تشـخيص لعــالم ميثولوجي قوامـه العجيب والغريب[1].

غـير أنّ الدّراسات الحديثة أعادت الاعتبار إلى الأدب الشعبي الذي لم يحظ من قبل بعناية من خلال توجيه اهتمامها إلى العجيب والغريب اللّذين يشـكّلان فضاءه بامتياز. وقـد ساهـمت نظريـات تودوروف T. Todorov [2]

التي كانت بدورها امتدادا لتنظيرات بيير مـابي Pierre Mabille [3]، وتطويرا لما تبلور من نظريـات عنـد الشـكلانيين وخاصّـة عنـد فلاديمـير بـروب Propp Vladimir [4]، وأعمال محمد أركون[5] من خلال اشتغالها على الخطاب الدّيني والتي فتحت بابا جديدا في دراسة العجيب والغريب في الثقافة العربية الإسلامية، وأعمال جمال الدين بن الشيخ الذي اعتبر العجيب والغريب جزءا لا يتجزأ من النّظام المعرفي العربي الإسلامي متتبّعا ذلك من خـلال دراســة قصـص «ألـف ليلـة وليلــة»[6] ودراسـة القـصص الديـني مثـل قصـة الإسـراء والمعـراج[7]، ودراسـة أهـم كتـاب تـراثي في العجيـب والغريب وهو كتاب «عجائب المخلوقـات وغرائـب الموجودات» للقزويني[8]. قلنـا، ســاهمت كل هـذه الأعـمال مجتـمعة في إعـادة بلــورة مفهوم العجيب والغريـب، فإذا العجيبُ والغـريـبُ اللّـــذان كـانا عنصـرا واحدا يختصّ بالأدب الشـعبي وحـده، غدا نمطـين يشملان كل أنواع الخطاب.

وتستـوقفنا هنـا رُؤَى تـودوروف؛ إذ يحـاول أن يميّـز بين العجيــب والغريـب بناء على علاقة المتـلقّي / قـارئا أو شـخـصية بالـحدث الفـوق طبيـعي؛ فالغريب هو

(1) وحيد السعفي، العجيب و الغريب في كتب تفسير القرآن، ص 31، 32.

(2) التي ضمنها كتابـه (Introduction à la littérature fantastique)

(3) من خلال كتابـه (le miroir du merveilleux)

(4) من خلال كتابيْه:

(Morphologie du conte), (les racines historiques du conte merveilleux) .

(5) «الفكر الإسلامي؛ قراءة علمية»، ترجمة: هاشم صالح.

(6) «Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière», Gallimard, Paris, 1988.

(7) «Le voyage nocturne de Mohamed», E. I. 2, article: Miradj.

(8) «L’espace de l’inintelligible: un ouvrage de cosmographie arabe au XIII siècle».

الفـوق طبيعي المفـسّر Le surnaturel expliqué، حيث إنّ القـارئ يكون متأكّدا من أنّ كلّ ما وقع من أحداث فوق طبيعية يمكنها أن تـأخذ تفسـيرا عقلانيـا؛ أي إنّ القوانين الطبيعيـة التـي بإمكانـه إدراكهـا قـادرة على تفسـير ما حـدث. وبالتّالي، تقـع المحافظة عـلى قوانـين الواقع المألوفـة وصيرورتهـا[1]. أمّـا العجيب فهـو الفوق طبيعـي المقبول Le surnaturel accépté؛ فالقارئ، هنا، يكون واثقا من أنّ الأحـداث فوق الطبيعية لن تتقبّل أي تفسـير؛ إذ تبقى القوانين الطبيعية التي يعرفها غير قادرة على تفســيرها ولكنّه – مـع ذلك – يقبـل وجودهـا على ما هي عليـه، ويقبل بوجود قوانـين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون هـذه الأحداث مفسّـرة من خلالها[2].

وبالتـالي، فـإنّ «العجيـب يتوافـق مع ظاهـرة مجهولـة، لم تر أبـدا وآتية، فهـو متعلّق بالمسـتقبل. أمّـا في الغريب فنرجـع اللاّمفـسّر إلى وقائع معروفـة، إلى تجربة سـابقة، فهو متعلّق بالماضي»[3]. وبمقارنة هذا التعريف بتعريف القزويـني السّابق، نلاحظ أنّ مفهوم «الغريـب» عنـد القزويني يصبح هـو «العجيب» عند تـودوروف؛ فهناك تبـادل مواقع. ولكن، يمكن تجاوز هذا، لأنّ تجربة الدّهشة والإعجاب هي التي توحّد بين المفهومين.

ومن خلال ما سبق، نلاحـظ أنّه غالبا ما يتمّ الربط بين العجيب والغـريب، حيث يـرى الطاهـر المناعـي أنّ العلاقـة بينهما هي علاقة سـبب بنتيجة؛ إذ يقـول: «عندما نتحدث عـن العـجيب نتحدث ضمنيا عن الغريب ونعتبر مـوقف التّعجب ناتجا عن غرابة ما أو حادثة غـير مألـوفة. فالعـلاقة بين الغريب والعجيب علاقة سـبب بنتيجة، إذ الغريب مهما يكن شكله حسّيا أو معنويا هو الباعث على ردّ الفعل وبقدر ما تتـعاظم الغـرابـة يقوى التّـأثير ويتضاعـف»[4]. بل إنَّ العجيـب قد يعرّف من خـلال الغريب؛ «العجيب هو أساسـا الغريب أي الحيوان النـادر والحجارة الكريمة النادرة والشجرة ذات الشّـكل والسلوك وذات الثّمـار النـادرة»[5]. والغـريب قد لا يعـرّف ولا ترسـم حـدوده إلاّ من خلال العجيب؛ «الغريب كـلّ أمـر عجيب قليل الوقوع...»[6].

(1) تودوروف: «مدخل إلى الأدب العجائبي»، ترجمة: الصديق بوعلام، ص 65، 83.

(2) المرجع نفسه، ص 66، 83.

(3) Todorov, op. cit, p 47.

(4) الطاهر المناعي: «العجيب والعجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية «،ص 66.

(5) Tawfiq Fahd : «le merveilleux dans la faune, la flore et les minéraux», in : «l'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval», p 134.

(6) القزويني: «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، ص 38.

ورغــم تلك الحدود التي حاولت أن تفصل بينهما نظريا، إلاّ أنّها تبقى حدود واهية، ذلـك أنّ العجيــب والغريــب يشـتغلان في المتن (حكائيـا كان أم نصّا مقدّسـا) بطريقة مختلفـة؛ إذ كثـيرا ما يلتقيان ويتمازجان، وهذا حتىّ على مسـتوى الملفـوظ السّردي؛ «إنّ حديثنا لعجيب وأمـرنا لغريب»[1]، «يا مـلك الزمـان، إن أذنـت لي حدّثتـك بشيء جرى لي وهو أعجب وأغرب من قصة الأحدب»[2].

وفي الأخـير، فإنَّ «عـالم العجيـب والغريب ليس في نهاية الأمر شيئا آخر غير تصوّر للمخلـوقات والموجودات، وإدراك للمحسوسات، وتطلّع إلى الغيب، تأتي كلّها مصوّرة تصويراً فنّيا في قصص مختلفة، منها الخيالي ومنها الميثي ومنها الدّيني، تساهم جميعا بقسطها في تقديم الفكر ومظاهر تطوّره ورسم ملامح المخيال وعناصره الفاعلة»[3].

3 . العجيب والفانطاسي

إنّ تناولنا للفانطاسي رغم أنه ظهر مع نهاية القرن الثامن عشر[4] في حين تزامن ظهور العجيب مع الـقرون الوسطى، يجد مبرّره في أنّ معظم الدارسين اشتغلـوا على الفانطاسي ولم يتناولوا العجيب إلاّ في محاولة لمفهمة الفانطاسي على اعتبـار أنّ العجيب يعدّ شـكـله الأصـل[5]، وأنّ الفانطـاسي هو امتداد طبيـعي لظاهـرة العجيب في الأدب[6] .

إن التّمييز بين العجيب (من اللاتينية mirabilia والتي تعني أشياء مدهشة)، والفانطاسي (مـن اليونانيـة phantasia والـتـي تعنـي خيــالimagination) يتحـدّد بنـاءً عـلى الـوضع المختلف للشخصية تجاه الأحداث التي في كلتا الحالتين تعود إلى الفوق طبيعي؛ ففي العجيب، هناك انسـجام تام une cohérence بين الشـخصية والعالم الذي تنشـط فيه. أمّا في الفانطاسي فالشـخصية يروّعهـا بـروز ظواهر تـدرك أنّها غريبة. وعندمـا يقترح العجيـب للقارئ عالما سـحريا حيث لا يوجد فيه ما يخيفه، فإنّ الفانطاسي يتركه في تـردّد مسـتمـر: هـل يجب عليه أن يعترف ببداهـة الظاهرة الفوق – طبيعية أم يجب عليه البقاء في حدود عقلانيته؟[7]

---

(1) ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ص 55.

(2) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص 128.

(3) وحيد السعفي: «العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن»، ص 34.

(4) Louis Vax : «l'art et la littérature fantastiques», P.U.F, Paris, 2éd, 1963,p 73.

(5) Louis Vax : «les chefs d'oeuvres de la littérature fantastique», P.U.F, Paris, 1979, p 49.

(6) الطاهر المناعي: « العجيب والعجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية «، ص 74.

(7) «les Genres Littéraires : Approche du genre, Merveilleux et Fantastique», www.site -magister.com / genres.htm

ولذلك، فإنّ الفانطاسي لم يكن باستطاعته أن يتواجد أثناء القرون الوسطى، لأنّ الذهنيات كانت تعيش العجيب كواقع، وتقبل الأساطير وتؤمن بها على أنّها جزء من الكون، في حين إنّ الفانطاسي تهيمن عليه فكرة التردّد والشّك، ذلك أنّ وظيفة الفانطاسي الأساسية هي أن يحدث لدى القارئ اضطرابا يؤدّي به إلى الشكّ في إدراكاته وأحكامه؛ فيصبح العالم غامضا وإدراكه مريبا ومبهما. ولذلك، يبقى «الفانطاسي كلّ ما يخرق تمثّلاتنا ويبلبل اعتقاداتنا ويغيّر موضع نماذجنا... فهو كلّ لغة تفكّك المعنى الذي نخوّله للواقع ويقلب نظام الحقائق الاجتماعية معارضا وجودها المعترف به تقريبا»[1].

ويبقى الأدب الفانطاسي «كلّ كتابة تقدّم كائنات أو ظواهر فوق طبيعية – باستثناء الإلهيات أو الوسطاء الذين يعتبرون موضوع إيمان وعبادة – وتظهر تلك الكائنات أو الظواهر في قلب الحياة اليومية، وهذا بهدف إثارة الخوف لدى القارئ غالبا»[2]؛ فميزة الفانطاسي هي ارتباطه بالخوف الذي يعيشه المتلقي؛ إذ إنّ «معيار الفانطاسي لا يقع في العمل ولكن في التجربة الخاصّة للقارئ، وهذه التجربة تتمثل في الخوف»[3]، ذلك أنّ الطابع الالتباسي للفانطاسي يجعل المتلقي يعيش التردّد والخوف، لأنّ أثره البسيكولوجي يمسّ المعرفة السابقة للمتلقّي، ويخرق أفق انتظاره، وما ألفه من قبل[4]، ولأنّ إقحام عناصر غامضة، غير مقبولة وغير قابلة للتّفسير في العالم الواقعي يدفعه إلى التّساؤل باستمرار إذا كان الذي يظنّه تخيّلا خالصا ليس بعد كلّ هذا حقيقة.

بينما العجيب قد يثير الدّهشة والإعجاب والانبهار والحيرة، ولكنّه ليس مخيفا و لامروّعا رغم وجود المردة والسحرة والجنّ والخوارق والتحوّلات العجيبة...؛ فهو «عالم ينضاف إلى عالم الواقع دون أن يسيء إليه أو يحطّم نسقه. فعالم العجيب وعالم الواقع يتعارضان بدون صدام ولا صراع... لأنّهما يخضعان لقوانين مختلفة، فالكائنات التي تسكنهما أبعد من أن تمتلك القدرات نفسها، فالبعض منها ذو قوّة مطلقة والآخر لا سلاح له، ولكن يلتقيان بدون أيّ خوف»[5].

لذلك، فإن ما يحدث في هذا العالم لا يصدم القارئ، لأنّه يعلم، منذ البداية، أنّ أحداث القصّة من نسج الخيال، لأنّ الحكي العجيب يتموقع، منذ البداية، في عالم

(1) Denis Mellier : «la littérature fantastique», Seuil, Paris, 2000, pp 14, 15.

(2) Roger Caillois : «Fantastique», in : «Encyclopaedia Universalis», Corpus 7, p 774.

(3) Todorov, op. cit, p 39.

(4) حكيم ميلود: «الكرامة الصوفية في منطقة تلمسان»، ص 82.

(5) Roger Caillois, Ibid, p 774.

خيالي؛ فالجملة الافتتاحية التي تتصدر الحكي «كان يا ما كان في قديم الزمان...» تشكّل إنـذارا وتنبيهاً، يشـير إلى بعـد هذا العالم عـن الواقع المعيش. ولهذا، فالجـنّ والحوريات والعفاريـت... لا يمكنها إقلاق وتخويف أحد لأن المخيّلة نفتهم إلى عالم بعيد. ثمّ، لماذا الخوف منها، وهي كما يصوّرها المتخيّل نافعة في الغالب الأعم.

إنّ غـرابـة الأحداث والأشـخاص والأمكنـة والأزمنة وحـدوث الخوارق – هنا – لا يؤثّـر في أنظمـة العالـم الواقعي ولا يحـدث فيه خللا ولا تشويشـا، وإن حدث ذلك أحيانـا فهو ظـرفي وسـرعان ما يدرك القـارئ أنّ ما يجري أمامه يخضع لمنطق غيـر منطقـه ولقوانين غير القـوانيـن الطبيعية المعروفة. وبالتالـي، فهو يعجب وينبهر ويحـار، و لكـن دون أن يسـتولي عليـه رعـب خانـق يهـزّ مداركـه ووجدانـه، وهذا ما يستجيب لشروط العجيب[1].

وعـلى النقيـض من ذلـك، فـإنّ الفانطاسـي يسعى إلى إحـداث خلل في نسـق الكـون؛ فيعتـدي عـلى ما هو إنسي ويهدّد استقراره، «فالفانطـاسي يعني بـروز مفـاجئ للفـوضى والاضـطراب والجنـون في عـالم منظّـم، مطـمئن وعقلاني»[2]، حيث «يبدو الفـوق طبيعـي هنـا كقطيعة للانسـجـام الكـوني، إذ يشـكّل الـمذهل اعتـداء ممنوعا ومهدّدا يكسّر اسـتقرار عـالم كانت قوانينه حتّـى هذه اللحظـة منضبطة وثابتة»[3]، لأنّ «الفانطاسي يتميز بإقحام فظ للسريّ الغامض في قلب الحياة الواقعية»[4]، حيث «نكون أوّلا في عالمنـا الواضح، المتين، المطمئن فيتدخّـل فـجأة حدث غريب، مخيف، غير قابل للتفسير، فنعرف قشـعريرة خاصة يثيرها التناقض بين الواقعي والمحتمل»[5]. وبالتالي، فـإنّ «كلّ فانطـاسي هـو قطيعة مع النظـام المعروف، وبـروز مفاجـئ للاّمعقول ضمن الشرعيّ الثابث في الحياة اليومية»[6].

إنّ هـذه التعريفـات كمـا نلاحظ تكرّر، سـواء عن قصد أو عن غيـر قصد، بعضها البعض؛ ففي كلّ مرّة يتدخّل السريّ الغامض / le mystère، الـلاّمفسر / l’inexplicable، الـلاّمعقـول/ l’inadmissible في قلـب «الحيـاة اليومية» أو «العالـم الواقعي»، ذلك أنّ الفانطاسـي يتجلىّ – حسـب تـودوروف – من خلال التردّد بين نظامين للتّفسـير؛

(1) الطاهر المناعي: « العجيب والعجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية »، ص 72.

(2) Louis Vax : «la séduction de l’étrange», p 243.

(3) Roger Caillois : «Fantastique», in : «Encyclopaedia Universalis», Corpus 7, p 774.

(4) Pierre Castex : «le conte fantastique en France», p 8, in : Todorov, «Introduction à la littérature fantastique», p 30.

(5) Louis Vax : «l’Art et la littérature fantastiques», p 5.

(6) Roger Caillois : « Au Coeur du fantastique», p 161, in : «Introduction à la littérature fantastique»,p 31.

أحدهمـا طبيعـي والآخر فـوق طبيعـي؛ «فالظاهرة الغريبـة يمكن تفسـيرها بطريقتين من خلال أسـباب طبيعية وفوق طبيعيـة، وإمكانيّـة التردّد بين الاثنتين تخلق الحدث الفانطـاسـي»[1]. لذلـك، هو يولـي التردّد دورا أساسـيا، ويـذهب إلى حـدّ اعتبـاره عنصرا بنائيا في هذا الجنس، حيث يعتبره «الشرط الأوّل للفانطاسي»[2].

علـى أنّه تجدر الإشـارة إلى أنّ عالم العجيب حتّـى وإن كان عالما متناغما ودون تناقضـات فهو لا يخلـو من صراع، حيث إنّه يعرف كذلك الصراع بين الخير والشـرّ؛ فكمـا يوجد الجنّ الخيّـرة، توجد جنيّات شـريرة. ولكن، طالما قبلـت هذه الميزات المتفرّدة لهذه الطبيعة الفوقية فالكلّ يبقـى فيها متجانسـا[3]. كما أنّ ذلك الصراع غالبا ما ينتهي لصالح الخير. ولذلك، فإنّ نهاية الحكاية العجيبة تكون في الغالب سـعيدة. بينمـا الحكاية الفانطاسـية تجري في منـاخ من الرعب وتنتهي، تقـريبـا، بصفة حتمية بحـدث مؤلـم يؤدّي إلى مـوت البطـل أو اختفائه أو بعثـه إلى الجحيم، ثمّ يسـترجع العالـم اسـتقراره[4]، حيث يقول لويس فاكس Louis Vax: «إذا ما كان هناك من وجه مظلم يسيطر على الأدب الفانطاسي فإنّه ليس الجسد بل الموت»[5].

وخلاصة القول هي أنّ العجيـب والفانـطاسي وإنْ كانا يشتغـلان على الموضوعـات نفسـها: التحـولات والظهـورات – les métamorphoses et les apparitions –، فهـما يتعارضان في أثرهما على القارئ؛ فالعجيب يحـاول أن يطمئـن أكثـر من أن يقلـق. وإذا كـانت المشاعـر التى يشتغـل عليها الانفعـال الفانطاسـي هي مشـاعـر سلبية: خوف، رعـب وكـره، فإنّ العـجيب يكاد أن يكون عذبـا ورائقا. لذلك، لا يوجـد انقطاع ولا عبور مؤلم بين اليومي والعجيب[6]. وإذا كـانا يعوّلان على المتخيّل، فإنّ المخيّلـة تشتغـل في كلّ منهمـا بطريقة مختلفة.

وإن كان كـلاهمـا يغـرف من الفوق طبيعي مـمّا يترتب عنـه الشـعـور بالدّهشـة والقلـق والحيرة والإعجاب والخوف أيضـا، فإنّ الفرق بينهما يتحدّد بنـاء عـلى موقف الشّخصية أو القـارئ الذي يتماهـى مع الشّخصية من هذا العالم؛ ففي العجيب، يتقبّـل القـارئ هذا العـالم ويعتبره جزءا من عالمه بـل امتدادا له، لذلك، فهـو يسـلّم بوجـود هذا العالم ويقبلـه، وحتّى إن انتابه الخوف منه فذلك لن يكون إلاّ للحظات، فسـرعان

(1) Todorov, op. cit, p 30.

(2) Ibid, p 37.

(3) Roger Caillois, Ibid, p 774.

(4) Ibid, p 774.

(5) Louis Vax : «les chefs d'œuvre de la littérature fantastique», p 12.

(6) Louis vax : «la séduction de l'étrange», p 224, 225.

ما يتأقلـم ويتجانس مع هذا العالم، لأنّه لا يفصـل بـين العالمين (الواقعي والمـاورائي) في تصوّره للوجـود ورؤيته للعالم. أمّا في الفانطاسي فيغيب ذلك التّواصل والانسـجام بـين هذيـن العـالمين، حيـث يتدخــل الفوق - طبيعـي في العـالم الواقعي بشـكل فـظ ومفاجـئ وغـير متوقّع. ولذلك، فإنّ القارئ يتردّد أمام هذا العالم الغريب بين التّفسـير الطبيعي والفوق طبيعي، العقلاني والمتخيّل، ويصاب بالحيرة والشـكّ والتردّد والقلـق والخـوف الذي قد يصل إلى درجة الرعب.

تحليل و تركيب :

حـاول تـودوروف أن يجمـع بـين هـذه الأنـماط الثلاثـة (العجيـب، والفانطاسي، والغريـب)، ويقيم حـدودا فـاصلة بينهـا معتبرا «الفانطـاسي» حجـر الزّاويـة؛ إذ هـو حـدّ بين جنسـين متجـاورين (العجيـب والغريب) مسـتنتجا تقسـيمات فرعية لخّصها في هذا الجدول[1]:

عجيب صافي (خالص) Merveilleux pur	فانطاسي - عجيب Fantastique-merveilleux	فانطاسي - غريب Fantastique-étrange	غريب صافي (خالص) Etrange pur

↓

الفانطاسي الصافي (الخالص(*) Le fantastique pur

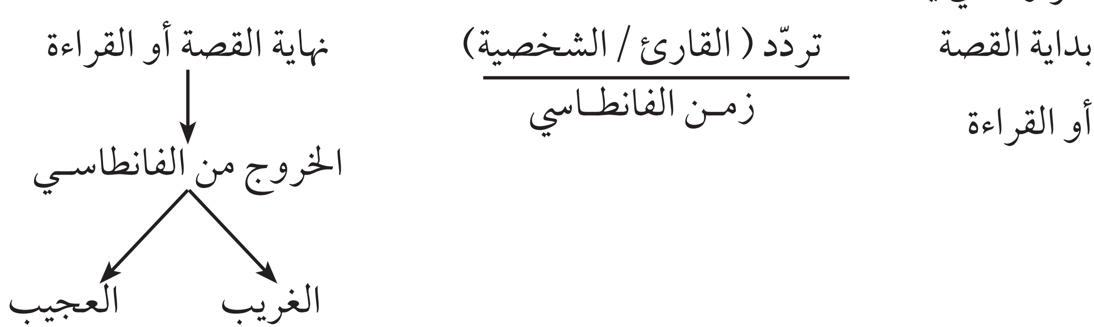
وقـد حـاول تـودوروف أن يضـع فـوارق بين هذه الأنـواع، لكنّها تبـدو للوهـلـة الأولى غـير واضحة. وعموما، تتلّخص رؤية تـودوروف في أنّ الفانطاسي لا يدوم إلاّ زمن التردّد، تردّد مشترك بين القارئ والشّخصية اللّذين لابدّ أن يقرّرا ما إذا كان الذي يدركانـه راجعا إلى الواقع كـما هو موجود في نظر الرأي العـام، أم لا. وفي نهاية القصة، يتّخـذ القـارئ أو الشّـخصية قـرارا، فيختـار هذا الحـلّ أو ذاك. ومـن هـنـا، بالذّات يخرج من الفانطاسي، فإذا قرّر أنّ قوانين الواقع تظل صالحـة وتسـمح بتفسـير الظواهر الموصوفة، قلنا إنّ الأثر ينتمي إلى جنس الغريب.

(1) Todorov, op. cit ,p 49.

* الخط الأوسـط الـذي يقابله «الفانطاسي الصافي» نحن من أضفناه في الجـدول اعتمادا على ماقاله تودوروف: «الفانطاسي الصافي (الخالص) سـيكون ممثلا في الرسـم بالخط الأوسط، ذلك الذي يفرّق الفانطاسي - الغريب عـن الفانطـاسي - العجيـب، إن هذا الخط يطابق فعلا طبيعـة الفانطاسي، إذ هو حدّ بـين ميدانين متجاورين». (تودوروف، ص 49).

وعلى العكس من ذلك، إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الظواهر مفسرة من خلالها دخلنا، عندئذ، في جنس العجيب[1]؛ فالفانطاسي – عند تودوروف – يتميّز إذا بآنيته، فهو ينتهي بانتهاء القراءة[2]، ولا يدوم إلّا زمن التردّد؛ إذ يعرّفه بأنّه «التردّد الذي يشعر به كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية في مواجهة حدث ذي مظهر فوق طبيعي»[3].

فالفانطاسي يعيش زمنا قصيرا يمتدّ بين بداية القصّة أو القراءة ونهايتها. وبنهاية القصّة، ينتهي الفانطاسي، لأنّ القارئ (أو الشخصية) يكون قد خرج من حالة التردّد واتّخذ قرارا إزاء ما قرأ؛ فيدخل في جنس آخر إمّا الغريب أو العجيب، وذلك بناء على القرار الذي يتّخذه.



وانطلاقا من هنا، يظهر أنّ الفانطاسي يتموقع بالأحرى في الحدّ بين نوعين، هما الغريب والعجيب أكثر ممّا هو جنس مستقل بذاته[4]؛ فإذا كان العجيب متعلّقا بالمستقبل، والغريب متعلّقا بالماضي، فالفانطاسي يرتبط باللحظة الحاضرة[5]. وعليه، فإنّ التعريف الذي أعطاه تودوروف للفانطاسي يبدو محدودا وقاصرا؛ إذ ضيّق الخناق على الفانطاسي، بحيث جعل كينونته كنوع أدبي في خطر متماوجة بين الغريب والعجيب؛ «فهو معرّض للتّلاشي في كل لحظة»[6] حتى قبل نهاية القصّة، وهذا إذا ما اتّخذ القارئ (أو الشخصية) أثناء القراءة قرارا إزاء الحدث الخارق للعادة.

ولذلك، وجهت إلى نظريات تودوروف العديد من الانتقادات؛ إذ يلاحظ فريد الزاهي «أنّ تحديدات تودوروف النظرية تحاول الإمساك المنطقي بما لا ينصاع سوى لمنطقه الخاصّ، ممّا يجعل تعريفاته غامضة وغير قابلة للتطبيق على نصوص ذهنية مجرّدة،

(1) Todorov , p 46.

(2) Ibid, p 94.

(3) Ibid, p 29.

(4) تودوروف: «مدخل إلى الأدب العجائبي»، ترجمة: الصديق بوعلام، ص 65.

(5) Todorov ,p 47.

(6) Ibid, p 47

وتتّكئ تحديداته على حضور القارئ، وكأنّ القرّاء يتساوون في استقبالهم للنّصوص أو كأنّ للقارئ صورة واحدة»[1]. كما أنّ الطاهر المناعي لا يشاطر تودوروف تمييزه بين هذه الأنماط (العجيب، والغريب، والفانطاسي)، لأنّ حججه غير مقنعة ومتردّدة، وفي بعض الأحيان مفتعلة[2].

واعتمادا على ما سلف، لا يمكن أن نؤكّد على طبيعة الحدود الفاصلة بين هذه الأنماط، بقدر ما نؤكّد على أنّ هذه الحدود إن كانت موجودة فهي غير واضحة ولا حاسمة، ذلك أنّ رسم الحدود بين الأنماط المتجاورة ليس أمرا سهلا، لأنّها ككثير من الظواهر والأصناف لا توجد في حالة صافية، وإن كان لها حدود فهي حدود نفوذة Frontières perméables. غير أنّه يمكننا أن نؤكّد على وجود علاقة حميميّة بين العجيب، الغريب والفانطاسي؛ فلا يذكر أحد النمطين إلاّ وذكر الآخر، ليشرحه أو يزيده إيضاحا أو يحدّد معالمه ويبرز مساره عبر التاريخ، لأنّ هذه الأنماط المتجاورة تغرف من المعين نفسه وهو المتخيّل L'imaginaire؛ «فهذه الأنماط من حيث اشتغالها داخليا في النصّ الأدبي مربوطة بالضرورة بالخيال، وهذا يعني وجود نظام داخلي خاضع لعلاقات ملموسة وليس لاعتباطية غير مبرّرة»[3].

من أجل ذلك كلّه، فإنّما يجمع هذه الأنماط أكثر ممّا يفرّقها، وما يفرّقها لا يمكن أن يجمعها. على أنّه يمكننا تجاوز هذه العتبة باعتماد الطرح الذي قدّمه فريد الزاهي والطاهر المناعي، حيث يرى الأوّل أنّ التّصنيف الذي وضع للعجيب والغريب والفانطاسي يدخل المحتمل واللاّمحتمل في إطار «كتابة الغرابة»[4] عامّة. ويذهب الثاني إلى أنّ العجيب والغريب والفانطاسي يدخلون جميعا في إطار كتابة يسمّيها «الكتابة الفانتاستيكية»[5]، لأنّ تجربة الدّهشة L'étonnement والإعجاب L'émerveillement هي، في النهاية، ما يجمع بينها.

وأخيرا، تبقى هذه الأنماط بوجوهها (العجيب، والغريب، والفانطاسي) معينا من التقنيات والرؤى القادرة على تصوير صراع الإنسان مع قدره وتجسيد أشواقه في تجاوز التخوم وارتياد العوالم البعيدة من أجل تخطّي محدودية شرطه للانفتاح على رحابة الكون والمجهول، وهي في هذا توسّع أفق انتظار المتلقي L'Horizon d' attente.

---

(1) فريد الزاهي: «الحكاية والمتخيل؛ دراسات في السرد الروائي والقصصي»، مطبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 130.

(2) الطاهر المناعي: العجيب والعجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية «»، ص 66.

(3) فريد الزاهي: «الحكاية والمتخيل»، ص 130.

(4) المرجع نفسه، ص 130.

(5) الطاهر المناعي: « العجيب والعجّاب؛ الحدّ والوظيفة السردية «، ص 66.

ثبت المصطلحات
عربي – فرنسي

إعجاب	émerveillement
أعجوبي	prodigieux
أفق الانتظار	horizon d'attente
انسجام	cohérence
تحولات	métamorphoses
خارق	extraordinaire
خيال	imagination
ظهورات	apparitions
عجيب	merveilleux
عجيب صافي (خالص)	merveilleux pur
عجيب واقعي	réalisme merveilleux
غريب	étrange
غريب صافي (خالص)	étrange pur
غير عادي	anormal
غير مألوف	insolite
غير معقول	irrationnel
غيرية	altérité
فانطاسي	fantastique
فانطاسي صافي (خالص)	fantastique pur
فوق طبيعي	surnaturel
فوق طبيعي مفسَر	surnaturel expliqué
فوق طبيعي مقبول	surnaturel accepté
لامعقول	inadmissible
لامفسَر	inexplicable
لامفكَر فيه	impensé
متخيَل	imaginaire

impensable	مستحيلُ التفكير فيه
conceptualisation	مفهَمة
ailleurs	مكان آخر
pensable	ممكنُ التفكير فيه

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

أ. المصــادر

1. «ألف ليلة و ليلة»، ج 1، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

2. ابـن النديـم (محمـد بـن إسـحق بـن أبي يعقـوب): «الفهرسـت»، طبعـة القاهـرة، مصر، 1348.

3. التهانـوي (محمـد عـلي بن عـلي بن محمـد): «كشّـاف اصطلاحات الفنـون»، وضع حواشـيه: أحمد حسـن سـبج، م. 3، منشـورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998.

4. التوحيدي (أبو حيان): «الإمتاع والمؤانسة»، ج.1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية (الجزائر)، 1989.

5. الجاحـظ (عمـرو بن بحـر): «البيان والتبيـين»، تحقيق: فوزي عطـوي، مكتبة محمد حسين النوري، دمشق، مكتبة الطلاّب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.

6. الجرجاني (علي بن علي): «كتاب التعريفات»، مكتبة لبنان، بيروت، 1978.

7. العسـكري (أبـو هـلال): «الفـروق في اللغـة»، تحقيق: لجنـة إحياء الـتراث العربي، دار الآفاق، بيروت، ط 4، 1980.

8. القزويني (زكريا): «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، تحقيق: فارق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 4، 1981.

ب. المراجـع العربـية

1. جـودة (عاطف نصر): «الخيال؛ مفهوماته ووظائفه»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

2. الزاهي (فريد): «الحكاية والمتخيّل؛ دراسـات في السرد الروائي والقصصي»، مطبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1991.

3. السـعفي (وحيد): «العجيب والغريب في كتب تفسـير القرآن»، تبر الزمان، تونس، 2001.

4. عثـماني (ميلـود): «شـعرية تودوروف»، عيـون المقـالات، الدار البيضـاء، المغرب، ط 1، 1990.

5. العيد (يمنى): «في معرفة النص»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1983.

ت. المراجع المترجمة

1. أركون (محمد): «الفكر الإسلامي؛ قراءة علمية»، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1987.

2. تـودوروف (تزفتان): «مدخل إلى الأدب العجائبـي»، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط 1، 1993.

ث. المراجـع الأجنبـية

1. Bencheikh (Jamel-Eddine) : «Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière», Gallimard, Paris,1988.
2. Brion (Marcel) : «Art fantastique», Albin Michel, Paris, 1961.
3. Chiampi : «Le réalisme merveilleux», Sao Paulo, 1980.
4. collectif : «L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval», J.A, Paris, 1978.
5. Georges (Jean) : «Le pouvoir des contes», Casterman, Belgique, Octobre 1990.
6. Laroche, Maximilien : «Contributions à l'étude du réalisme merveilleux», Québec, Univ. Laval, 1987.
7. Mabille (Pierre) : «Le miroir du merveilleux», Minuit, Paris, 1997.
8. Mellier (Denis) : «La littérature fantastique», Seuil, Paris, février 2000.
9. Propp (valdimir) : «Morphologie du conte», Seuil, Paris, 1965 / 1970.
10. Todorov (Tzvetan) : «Introduction à la littérature Fantastique», Seuil, Paris, 1970.
11. Vax (Louis) :
 - «L'art et la littérature fantastiques», P.U.F, Paris, 2 éd, 1963.
 - «les chefs d'œuvres de la littérature fantastique», P.U.F, Paris, 1979.
 - «La séduction de l'étrange», P.U.F, Paris, 2 éd, 1987.

ج. المعاجم والموسوعات العربية

1. ابـن منظـور (أبو الفضل جمـال الدين محمد بن مكرم): «لسـان العـرب»، م.1، دار صادر، دار بيروت، بيروت، 1968.

2. الزبيـدي (محمد مرتضي الحسـيني): «تـاج العروس من جواهـر القاموس»، ج. 3، تحقيق: عبد الكريم العرباوي، مطبعة حكومة الكويت، 1967.

3. علـوش (سـعيد): «معجـم المصطلحـات الأدبيـة المعـاصرة»، منشـورات المكتبـة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

4. الفـيروز آبـادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القامـوس المحيط، ج.1، دار الجيل، بيروت، د.ت.

5. مصطفى(إبراهيم)، الزيات(أحمد حسـن)، عبد القادر(حامد)، النجار(محمد علي): «المعجم الوسيط»، ج. 1، 2، دار الدعوة، استانبول، 1989.

6. وجـدي (محمد فريد): «دائـرة معارف القرن العشرين»، م. 6، دار المعرفة، بيروت، ط 3، 1971.

ح. المعاجم و الموسوعات الأجنبية

1. «Dictionnaire le petit Robert1», Paul Robert, Paris, Société du nouveau littré, 1978.
2. «Dictionnaire le petit larousse», Paris, 1995.
3. «Dictionnaire - Langue-Encyclopédie, Noms propres», Alpha, 1996.
4. «Dictionnaire des Littératures (française et étrangères)», Larousse, Paris, 1994.
5. «Les dictionnaires du Savoir Moderne», Paris, 1970.
6. «Encyclopaedia Universalis», Corpus 7, Paris, 1985.
7. «Encyclopaedia Universalis», Corpus 9, Paris, 1985.

خ. الرسائل الجامعية

1. حكيـم (ميلـود): «الكرامـة الصوفيـة في منطقـة تلمسـان؛ دراسـة أنتروبولوجية»، أطروحة ماجستير مخطوطة، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1997– 1998.
2. علام (حسين): «العجائبي في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون»، أطروحة ماجستير مخطوطة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2001 – 2002.

د. الدوريـات

1. «آفاق»، العدد 1، 1990.
2. «العرب والفكر العالمي»، العدد 13 / 14، ربيع 1991.
3. «فصول»، المجلد 13، العدد 2، الجزء 3، صيف 1994.
4. «مدارات»، العدد 5 / 6، خريف، شتاء 1995 / 1996.
5. «المساءلة»، العدد 4 / 5، ربيع، صيف 1993.
6. «منشـورات كلية الآداب والعلوم الإنسـانية»، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1993.

ذ. المواقع الالكترونية

«les Genres Littéraires : Approche du genre, Merveilleux et Fantastique», www.site -magister.com /genres.htm

المُشترَك السردي في السرديات الغربية والعربية

د. سيدي محمد بن مالك
أستاذ النقد المعاصر
معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي – مغنية – الجزائر

يتحدد وجود المصطلح، في نظر بعض المصطلحيين[1]، بأربعة عناصر، هي: الميدان، والمصطلح كدال أو شكل، والتصور أو المفهوم، والتعريف؛ فالمصطلح يحيل إلى تصور يختمر في ذهن المتخصص؛ فينصرف إلى تقييده بتعريف يميل إلى الدقة والعلمية والمباشَرة والإجمال، ويعكس انتماءَه إلى ميدان بعينه. غير أن الأمر ليس بهذه البساطة في ما يتعلق بالمصطلح السردي على الأقل؛ فالميدان قد يتشعب إلى ميادين ثانوية، والتصور قد يتفرع إلى تصورات جزئية كما قد يتناغم مع تصورات مصطلحات أخرى، فضلاً عن أنه يتعارَض مع تصورات مصطلحات تقاسمه الانتساب إلى الميدان ذاته. وهو ما يقتضي حضور التعريف ابتغاء رفع اللَبْس الذي يثيره التفرع والتناغُم والتعارض[2].

1. السرديات الغربية والاشتراك السردي

إن الميدان الذي ينتسب إليه المصطلح السردي هو السرديات، إلا أن هذا العلم الذي يدرس جنس السرد وأنواعه وأشكاله وأنماطه لا تحدُه منطلقات ومبادئ جامعة ولا تميزه مصطلحات مفتاحية موحَدة؛ فالسرديات ميدانٌ عامٌ ينقسم إلى ثلاثة ميادين

(1) يُنظَر: هنري بيجوان، فيليب تـوارون: «المعنى في علم المصطلحات»، ترجمة: ريتا خاطر، مراجعة: سليم نكد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط. 1، 2009، ص 269.

(2) كثيرةٌ هي المصطلحات التي لا تعرف تصوراً واحداً وتعريفاً محدداً. ويعود ذلك، في الواقع، إلى تعدد الميادين العامة إجمالاً، وتنوع الميادين الفرعية خصوصاً. مثال ذلك ميدان اللسانيات الذي يتضمن ميادين ثانوية، مثل علم الأصوات الذي ينقسم، بدوره، إلى علم الأصوات العام وعلم الأصوات الوظيفي، وعلم التركيب، وعلم الدلالة، والمعجمية، والأسلوبية. ومن شأن تعدد الميادين داخل الميدان العام أن يفضي إلى تعدد تصورات المصطلح الواحد وتعريفاته بل دواله في بعض الأحيان. فضلاً عن تغيُر تلك التصورات والتعريفات والدوال، حين يرتحل المصطلح من ميدان عام إلى ميدان عام آخر.

فرعيـة، هـي: سرديات الحكايـة، وسرديات الخطـاب، وسرديـات الدلالـة. وإذا رُمْنا التخصيـص قلنـا إن السرديـات تتضمن عـدداً من المناهـج المنضوية إلى تلـك الميادين الفرعيـة الثلاثة والتـي تأتلف، جميعهـا، في مُقارَبة السرد وتختلف في أسـلوب مُقارَبته. وهو ما يؤدي إلى تعدد المصطلحات وتشعب التصورات في ميدان السرديات عامة وفي المناهج المنتمية إلى فروعها الثلاثة خاصة؛ إذ غالباً ما يسـود الاختلاف بين علماء السرد في الاصطـلاح عـلى تصـور جامع مانـع لمصطلـح معين، وذلك بسـبب التـمايُـز القائم في رؤية كـل منهج للـمكون موضوعِ الوصف و/ أو التأويل، إنْ كان حكاية أو خطاباً أو دلالـة؛ فثمة بوْنٌ بين بنيوية بريمونَ وشـعرية تودوروف، في جانبهـا المتوخي مقارَبة المضمون السردي، في طريقة تحليل حكاية المحكي.

وهو ما يولد اختلافاً في وضع تصورات المصطلحات، بل في وضع تصور مصطلح واحـد يوظفه المنهجان في مقارَبـة المحكي، كأن يأتيَ تصور مصطلـح agent دالاً، لدى بريمون، على الشـخصية التي تبادر إلى الفعل، تسـتوي، في ذلك، الشخصية التي تصبو إلى تحسـين الوضع أو تسـهم في تدهوره عن طريق الخطأ والإرغـام والتضحية والصَّبْرِ على الاعتداء؛ فهي، في الحاليْن، فاعلٌ بإرادتها وعزمها وإقبالها وجَلَدها بغض النظر عن مآل أفعالها، وهي تقابل، من ثم، تصور مصطلح patient الذي يحيل إلى الشخصية التي لا تسـارع إلى الفعل وتقنع بالاسـتجابة. في حين، يسـتعمل تودوروف مصطلح agent للإشـارة إلى الـذات العاملة وموضـوع العمل في آنٍ واحـدٍ؛ فالإسـنادات، مثل أَحَبَّ وعدَل (عن الحب) وسـاعد وعارض وأَسَرَّ وأفشـى، إذا ما أُسـنِدت إلى شـخصية ما، جعلتها فاعلاً، وإذا ما أُسـنِدت إلى سواها من الشـخصيات، صيرتها منفعلاً. ومن ثم، يودِع تودوروف مصطلح agent تصوريْ الفاعل والمنفعل patient في الوقت ذاته.

وثمة فرقٌ بين شعرية تودوروف، في شقها المنصرف إلى وصف الخطاب، والتحليل النـصي لدى جينيت في منهج دراسـة خطـاب المحكي؛ فتـودوروف لا يقصي الخطاب من مجـال البحث، وإن كان يؤخر مقارَبته حين يصنفه في المرتبة الثالثة بعد تنظيم الكون الممثَل؛ أي الحكاية كمضمون يتجلى في منطق الأعمال والشخصيات وعلاقاتها، والمظهر الحـرفي للمحكـي؛ أي الحكاية كشـكل تطرح بعض صوره إشـكال المعنـى الذي يظل حبيس النسـق، وإن تلبس بالمرجع؛ فصورة مُخالَفـة النظام في رواية «العلاقات الخطرة» لدو لاكلو تومئ إلى النظام الاجتماعي السـائد زمنَ كتابة الرواية، وهو نظام خارج عن النـص. أما جينيت فيعتقد أن الخطاب هو المكون الوحيد المؤهَل للملاحظة والوصف، عـلى الرغـم من أنـه لا يمكن تصور وجـود الخطاب مـن دون الحكاية والـسرد اللذيْن لا يمكـن أن يوجدا، هما أيضاً، مـن دون الخطاب كما يؤكد عالِم السرد نفسُـه؛ فالعلاقة

استلزامية بين هذه المكونات الثلاثة، حيث إن جينيت يُقِرُ بكينونة الحكاية والسرد نظرياً ويضطلع بوصفهما في سياق اهتمامه بالخطاب تطبيقياً.

وسيتمخض عن عدم الاتفاق على مذهب واحد في تقسيم المحكي إلى مكونات ثانوية، والعناية بها جميعها أو إيثار بعضها لتكون موضوعاً للتحليل، تعدد دوال المصطلحات وتنوع تصوراتها، بدءاً بمصطلحات المكونات الثانوية للمحكي، وانتهاءً بمصطلحات المكونات الصغرى المنضوية إلى تلك المكونات الثانوية التي تتم دراستها كلها أو بعضها؛ فجينيت يخلُص، بعد أن يقسّم المحكي إلى حكاية وخطاب وسرد ويفضّل دراسة الخطاب، إلى أن للخطاب مكونات - مصطلحات صغرى، هي: الترتيب والديمومة والتواتر والصيغة والصوت، ثم يجعل لكل مكون - مصطلح صغير مكونات - مصطلحات أصغر فمكونات - مصطلحات أصغر منها؛ فالصيغة، مثلاً، تتضمن المسافة التي تتوزّع على محكي الأحداث ومحكي الأقوال، والمنظور المؤلَف من التبئيرات التي يكتنفها التبدل تارة والتعدد تارة أخرى، والتبئيرات نفسها تتفرع إلى التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير والتبئير الخارجي والتبئير الداخلي الذي يكون، هو الآخر، إما ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً.

وينصرف تودوروف، من جهته، إلى وضع تقسيم جديد للمحكي ومكوناته الثانوية فالصغرى ثم الأصغر منها، ولكن، دائماً، في ضوء تلك الرؤية التلفيقية التي تقرن بين الحكاية والخطاب أو الملفوظ والتلفظ، مع تجليَة البعد الدلالي هذه المرة، حيث يشمل تحليل النص الأدبي، والسردي تحديداً، المظهر الدلالي وسجلات الكلام والمظهر اللفظي والمظهر التركيبي، ويحتوي كل مكون - مصطلح، بدوره، على مكونات - مصطلحات أخرى؛ إذ يندرج كلٌ من الصيغة والزمن والرؤى والأصوات، مثلاً، في المظهر اللفظي[1]. ومن ثم، تنفرد شعرية تودوروف، وهي اتجاه من اتجاهات البنيوية، بجهاز مصطلحي يجري إثراؤه، باستمرار، عبر التفاعُل مع المناهج الأخرى ضمن السرديات كعلمٍ عامٍ؛ فكما أن هناك تواصلاً غير قصدي بين تودوروف وبريمون يسوده الاختلاف بخصوص مصطلح agent واحتكاكاً قصدياً يعمه الاتفاق بين تودوروف وغريماس بخصوص مصطلح personnage في سياق الاشتغال على مضمون الحكاية، هناك، كذلك، تأثير متبادَل أو في اتجاه واحد، وإرادي بطبيعة الحال، بين تودوروف من جهة وبين جون بويون وواين بوث وأوسبنسكي وجينيت من جهة أخرى في ما يتعلق بتصور مصطلح vision، وذلك في سياق تحليل الخطاب أو المظهر اللفظي للنص السردي.

---

(1) يُنظَر: تزفيتان تودوروف: «الشّعرية»، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 2، 1990، ص 30.

ولا ريب أن هذا التفاعل سيُظهر تَغايُراً بين تعريف هذا المصطلح وتعريفات مصطلحات أخرى، من قبيل focalisation الذي يرومه جينيت أكثر تجريداً بالمقارنة مع حِسِّيّة مصطلحيْ champ وpoint de vue وكذا مصطلح vision الذي يحاول تودوروف التأكيد على مجازية استعماله، حين يقول: «إن المقولة الثالثة الهامة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيُّل هي مقولة الرؤية؛ فالوقائع التي يتألف منها العالَم التخيُّلي لا تُقدَم لنا، أبداً، في (ذاتها)، بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة. وهذه الألفاظ البصرية استعارية، أو بالأحرى مجازية؛ فـ(الرؤية) تحل، هنا، محل الإدراك برُمتِه. ولكنها استعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوعة للرؤية (الحقيقية) كلها ما يُعادِلها في ظاهرة التخيُّل»[1]. وحسبُ تودوروف، في هذا التعريف، أنْ يجعل تصور المصطلح دالاً على البؤرة التي تصدر منها الأخبار السردية؛ فهو لا يستعير مفردات حِسِّيّة، نظيرَ الرؤية والمنظور ووجهة النظر، إلا ابتغاء التمثيل الذي يسعف على التحديد. وهذه المفردات الثلاث (تُضاف إليها مفردة حقل)، التي غدت مصطلحات في سرديات الخطاب يستعملها جينيت نفسه في مبحث المنظور وهو يدأَب على إيجاد مصطلح مكافئ لها مثل التبئير. مما يعني أن الاختلاف وإن كان قائماً في المصطلح كدال أو شكل والتعريف ذي الخاصية اللسانية، وهما ركنان ركينان في بناء المصطلح، إلا أن التصور الذي يعتمل في أذهان علماء السرد يمكن أن يكون متماثلاً، بحيث لا يقتضي التصورُ الإفصاح والإعلان؛ أي تعريفه في المعجم المتخصص أو القاموس، وهذا هو المحل الأول الذي ينبغي أن يُعَرَّفَ فيه المصطلح، إلا إذا تطلب الأمر التفريق بين الميادين التي يعتزي إليها المصطلح، ومن ثم، التمييز بين العلماء الذين يصطنعونه. إن تصورات مصطلحات vision وfocalisation وchamp وpoint de vue متقاربة (وليست متطابقة، لأن المطابقة تنفي عن الفكر الإبداع والابتكار، وبالتالي، الجِدَّة والتميز)، لأنها تجيب جميعها عن سؤال واحد، وإن اختلفت صيغ طرحه، مُؤَدّاه: من يدرك الحكاية؛ الراوي أو الشخصية ؟ والنقاشات كلها التي تُثار حول صنوف الرؤية والتبئير والحقل ووجهة النظر وضروبها هي نقاشات تستتبع النقاش المركزي الذي يحوم حول المصطلح – النواة.

ونستنتج مما سلف أن المصطلح كصورة أو قالب، في العلوم كلها، يتأسس على تصور سابق له في الوجود، وهو وجود مضمَر في الأذهان، يُجَنِّنُهُ المتخصص عبر التعريف طلباً للتحقُّق والجلاء وتصنيف المصطلح في ميدان بعينه؛ فالتعريف ضروريٌّ، سواء أكان التصور واحداً أم متعدداً، ولا شك أن صياغته اللسانية ستختلف،

---

(1) المرجع نفسه، ص 50.

في الحالين معاً، من عالمٍ إلى آخر، إلا إذا ارتضى ذوو الاختصاص، الذين يجمعهم ميدان مشتَرَك ويتواضعون على تصور موحد، الاتفاق على تعريف واحد للمصطلح. وهو أمر مرغوب فيه، بل حتمي، في صناعة المعاجم المتخصصة أو القواميس التي تتطلب تعاضد الجهود وتنسيقها، لأن توحيد التعريف يضبط المصطلح ويُيسِّر تلقّيه وتوظيفه، وهذا ما اضطلع به، مثلاً، ألجيرداس جوليان غريماس وجوزيف كورتيس اللذان اشتركا في تأليف معجم متخصص أسمياه «السيميائية؛ القاموس المعقلَن لنظرية اللغة».

ثمّ إن تقييد التصور بتعريف لساني في معجم متخصص أو قاموس يسمح بالتمييز بين المصطلح ذي التصور المتعدد والمصطلحات ذات التصور المتقارب، ذلك أن المصطلح في مرحلته الجنينية، ونريد بها مرحلة تكوُن المصطلح وتشكُله في الذهن، لا يساعد على عملية الفصل بين هذيْن الضربيْن من المصطلح، لأن المرحلة الجنينية مرحلة صوريةٌ يكون فيها المصطلح مفهوماً مجرَّدًا لم يتحقق، بعدُ، كدال أو شكل قابل للتداول والاستعمال وربما الرواج. ولا يخلو أي معجم متخصص أو قاموس من وجود هذيْن المصطلحيْن جنباً إلى جنبٍ؛ فمصطلح redondance يمتلك، في ميدان اللسانيات، تصوراً في اللسانيات التطبيقيـة، وثانياً في النحو التوليدي، وثالثاً في علم الأصوات الوظيفي (فهو يتماثل مع تصور مصطلح redoublement الذي يفيد التكرار في الصوائت والصوامت والمقاطع الصوتية والمفردات)، ورابعاً في الأسلوبية[1]. وفي المقابل، «يمكن أن يبدوَ تعارُض الكفاءة مع الأداء مثل تعارُض اللغة مع الكلام عند سوسير، [على الرغم من أن] تشومسكي يرفض المفهوم السوسيري للغة، لأن اللغة لا تعكس المظهر المكوِن للكفاءة اللسانية التي ينبغي، جرّاء ذلك، أن تكون مُدرَكةً كنسق من السيرورات التوليدية»[2]. إن لمصطلح redondance تصورات أربعة تختلف باختلاف الميادين اللسانية الفرعية التي ينتمي إليها هذا المصطلح؛ فهو عبارة عن مشترَك مصطلحي؛ داله أو شكله واحد وتصوراته متعددة، شأن مصطلح agent في السرديات. في حين، يختلف دال أو شكل الثنائية التشومسكية (نسبة إلى نوام تشومسكي) كفاءة / أداء عن شكل أو دال الثنائية السوسيرية لغة / كلام، ولكنهما يتقاربان في التصور، شأن مصطلحات vision وfocalisation وchamp وpoint de vue التي تتقارب في التصور عينه في السرديات.

ومن ثم، نسمي الضرب الأول الذي يكون فيه المصطلح أحاديَ الدال أو الشكل ومتعدد التصورات مشترَكاً مصطلحياً قياساً على المشترَك اللفظي القائم في اللغة العامة،

(1) Voir: Collectif : « Dictionnaire de la linguistique », Sous la direction de : Georges Mounin, puf, France, 2006, p 283.

(2) المرجع نفسه، ص 75.

ونسـمي الـضرب الثاني الذي يكون فيـه المصطلح متعدد الدوال أو الأشـكال ومُتماثِلَ التصـورِ مشـترَكاً تصوريـاً قياسـاً على المشـترَك المعنوي في تلـك اللغة أيضاً؛ فالمشـترَك المصطلحي مصطلح تشـترك فيه جملة من التصورات أو المفاهيم، والمشـترَك التصوري تصور تشترك فيه جملة من دوال المصطلحات أو أشكالها. وغنيٌ عن البيان أن المصطلح غير اللفظ، وأن التصور غير المدلول؛ فالمصطلح لفظٌ خاصٌ يتواضع أهل الاختصاص عـلى تصوره أو مجموع تصوراته التي يتم تعريفهـا في المعاجم المتخصصة أو القواميس، واللفـظ مفردةٌ مشـتركةٌ يتفق عامة المتكلمين على دلالتهـا بوصفها؛ أي الدلالة، مجموع المدلولات الممكنة القائمة في المعاجم العامة أو معاجم اللغة.

وغالباً ما يتم الحديث عن المشترَك المصطلحي، عندما يتضمن المصطلح الواحد عدة تصـورات في ميدان فرعي أو عـام، نظير مصطلح agent الذي مثلنـا له من قبلُ، حيث إن تصوريْـه المختلفيْن يصدران عن منهجيْن متباينيْن، همـا بنيوية بريمون (فهناك بنيوية بارت التي تنهض، بوصفها تياراً ينتمي إلى البنيوية الأدبية شـأن بنيوية بريمون وشعرية تـودوروف، عـلى مبـادئ نظرية خاصة وتسـلك منهجيـة مغايرة في تحليـل المحكيات) وشعرية تودوروف، ضمن سرديات الحكاية والسرديات عامة، ومصطلح mode الذي يحمـل، هـو الآخر، تصوريْـن متمايزيْن في كلٍ من شـعرية تـودوروف والتحليل النصي لجينيت، ولكن في إطار ميدانيْن متغايريْن يتفرعان عن السرديات، هما سرديات الحكاية وسرديـات الخطاب. فضلاً عن إمكانيـة أن يتضمن المصطلح الواحـد تصورات كثيرة في ميادين عامـة مختلفة أو بعـض فروعها، مثـل مصطلـح conditions de production الـذي نلفي له تصـوراً أصيلاً في علم النفـس الاجتماعي، وهو أحد فـروع علم النفس كميدان عام، وتصوراً مُسـتحدَثاً في تحليل الخطـاب analyse du discours الذي «يقف في مفـترق طرق العلوم الإنسـانية»[1]، ومصطلح redondance، آنف الذكر، الذي نجد له حضوراً في الميادين الفرعية للسانيات وفي علم الاتصال والسيميائية السردية كميدان فرعي من ميادين السرديات.

كذلك، غالباً ما يتم الحديث عن المشـترَك التصوري، حين تحيل مصطلحات ميدان فرعـي واحد إلى تصـور متماثل. هكذا، نجـد تصوراً متقاربـاً، مثل الإدراك، تتقاسـمه مصطلحات الرؤية والتبئير والحقل ووجهة النظر في ميدان سرديات الخطاب، وتصوراً متقاربـاً، مثـل الفعل، تلتقي فيه مصطلحـات الحافز الحركي (بوريس طوماشفسـكي) والوظيفـة (فلاديمير بروب وبريمـون وبارت) والأداء (غريـماس) والتحول السردي

(1) دومينيـك مانغونـو: «المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطـاب»، ترجمة: محمّد يحياتن، الـدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008، ص 10.

(تـودوروف) في ميدان سرديـات الحكاية (في مظهريْها الشـكلي والمضموني). ولا ريب أن المشـترَكيْن المصطلحـي والتصـوري يصبـوان إلى إثـراء قامـوس السرديات، سـواء عـلى صعيـد التصـورات والمفاهيـم أو على صعيـد الدوال والأشـكال؛ فـإذا كان تعدد التصورات والمفاهيم يحكُمه تبايُن وجهات نظر علماء السرد في ميدان السرديات أو أحد فروعها الثلاثة، فإن تعدد الدوال والأشـكال يقتضيـه التواصل والتفاعل والنقاش بين المشـتغلين بمنهـج واحـد و / أو ميدان فرعي محـدد، حيث يمكن أن نعتـبر ثنائية حافز حركي / حافز حر عند طوماشفسـكي وثنائية وظيفة / إسـناد عند بروب، على سـبيل المثال، تعدداً على مسـتوى الدال أو الشكل في سـياق منهج واحد هو المنهج الشكلاني، عـلى الرغـم من أن بـروب ينفرد، ضمن الشـكلانية، بنظريتـه المورفولوجيـة في مقارَبة الحكايـة الخرافية. إن الأمـر، في الحاليْن، لا علاقة له بالتنافس أو حيازة قصب السـبق، بل بتطوير مقولات السرديات وتجديد قوالبها وتحيين قاموسـها؛ فما هي حال المشـترَك السردي العربي؟

2. السرديات العربية والاشتراك السردي

لعل أهم سـؤال يخطر بالبـال، ونحن نعرض لوضع المصطلـح في الدرس السردي العـربي، هـو: هل توجد، حقاً، سرديات عربية؟ وهو سـؤال قد تبـادر إلى أذهان بعض الباحثـين العـرب، من بينهـم سـعيد يقطين الـذي طـرح، في الواقع، جملة من الأسـئلة اسـتتبعت جميعهـا ذلـك السـؤال المركـزي. وقـد خلص عـالِم السرد إلى جـواب واحد هـو أن «المنجز السردي العـربي الذي يتكاثر من خـلال الرسـائل والأطاريح والكتب والمختـبرات السردية عمل ثقافي عام يدور في فلك السرد، وأنه أقرب إلى النقد السردي منه إلى السرديات. وحتى هذا النقد السردي أغلبه غير ملائم؛ أي أنه ناقص، لأنه، وإن انطلـق من مصطلحات سردية، لا يقـدم معرفة بالسرد»[1]. ونحسَـب أن مَرَدّ اصطباغ السرديات، التي تعتبر علماً أو تحاول أن تكون كذلك على الأقل، بالنقد، الذي يتأسـس على الذوق وتسنده معايير جمالية حيناً وأيديولوجية حيناً آخر ويقدم أحكامَ قيمة، وتثميناً لما اسـتنتجه يقطين من أن الرؤية العربية قد غيبت البعد العلمي الموجود في السرديات، افتقارُ الدراسـات والترجمات والقواميس العربية إلى وعـي علمي ملمّ بالسرديات علماً وموضوعاً ومبادئَ وفروعـاً وأعلاماً ومناهجَ (أو نظرياتٍ) ومنهجياتٍ (أو تطبيقاتٍ) ومصطلحـاتٍ (دوالاً أو أشـكالاً وتصـوراتٍ أو مفاهيـمَ)، ذلك أن الممارسـة العربية، في ميـدان السرديـات، قـد اتسـمت بالشـغف المؤقـت بالمناهـج الجديـدة، حيث مضى

(1) سعيد يقطين: «السرديات والنقد السردي»، في «نزوى»، العدد 63، يوليو 2010، ص 81.

الدارسون والمترجمون وواضعو القواميس يَتَنَقَّلون؛ بمعنى يُراوِحون ويتجوَّلون، بين سرديات الحكاية وسرديات الخطاب وسرديات الدلالة، محاولين مواكبة ذلك السيل العرِم من المصطلحات السردية، حتى غاب الاختصاص أو كاد، وتراكمت الأعمال بل تكدَّست، وأصاب المصطلحات، بوصفها مفاتيح السرديات، ما أصاب من حرفية وتشويه واضطراب انعكست كلها، سلباً، على المهتم بالسرد ذاته.

ومع ذلك كله، انصرف بعضُ الأعمال، من دراسات وترجمات وقواميس، إلى التخصص في ميدان السرديات، واستطاع أن ينشئ وعياً علمياً يجرّب الإحاطة بذلك الميدان؛ فإلى جانب جهود علماء السرد العرب المؤسسين، مثل إبراهيم الخطيب وجميل شاكر وسمير المرزوقي وعبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك وسعيد بنكراد وسعيد يقطين وعبد الله إبراهيم ومنذر عياشي، ظهرت أقلامٌ علميةٌ أخرى أوْلت اهتماماً خاصاً بميدان السرديات، بحثاً وترجمةً، كالصادق قسومة ومحمد نجيب العمامي وعبد اللطيف محفوظ وجمال حضري وعدنان محمود محمد. وهو ما يدفعنا إلى الاعتراف بوجود سرديات عربية، في ميدانٍ لم يعد وقفاً على من ابتكره وسَنَّ مبادئه واصطنع مصطلحاته؛ فهو اختصاص كوني تتضافر فيه الجهود وتتكامل، وإن ظلت السرديات العربية أدنى إلى التفاعل منه إلى الفعل، وأقرب إلى الاستهلاك منه إلى الإنتاج.

ثمّ إن تلك السرديات لا تزال منقسمة على نفسها؛ إذ لا تحكمها رؤية علمية (أو نقدية، مادامت لم تستطع التنصّلَ من هيمنة النقد) موحدة، ولا يحركها هاجس واحد، ولا يضبطها عمل مشترك؛ فمعظم الجهود يثيرها الإيلاع، ويحفزها التنافس، وينشد أصحابها الزعامة. وقد انجرَّ عن تلك الأهواء جميعاً، ونريد بها الإيلاع والتنافس والزعامة، فوضى في المصطلحات، وهي فوضى لم تطَل التصورات والمفاهيم، وإنما طالت الأشكال والقوالب والصيغ، لأن تلك السرديات لم تتجشم مشقَّة مساءلة التصورات والمفاهيم ومناقشتها ابتغاء تطويرها وتحديثها؛ فقد استغنى الدارسون والمترجمون وواضعو القواميس باستقبال المصطلح الأجنبي، وهو استقبال استهلاكي وليس تفاعلياً، وتسابقوا إلى إيثار دال معين قائم في اللغة العربية يقابلون به المصطلح الأجنبي، وكأن هذا المصطلح لا يعدو كونه دالاً أو شكلاً منبتّاً عن تلك الأركان الثلاثة التي تحدد هويته؛ فلا ميدان ينتسب إليه، ولا تصور يسبق تحقُّقه، ولا تعريف يحدّ مفهومه.

لقد ألفيْنا، مثلاً، أن المشتغلينَ العرب بالسرد يترجمون مصطلح narratologie إلى سرديات وحكائيات وعلم السرد وعلم الحكاية وعلم القصّ ونظرية السرد وسردية، بل وجدنا أن بعضهم يتململ في معادَلة المصطلح السردي الأجنبي بمصطلح

عربي واحد، حيث يستعمل السيد إمام ثلاثة مصطلحات، مرّة واحدة، مُوحياً بعدم قدرته على اختيار مصطلح واحد يسعف على التعبير عن تصور مصطلح narratologie في اللغة الفرنسية أو narratology في اللغة الإنجليزية؛ إذ يلجأ إلى تعزيز المصطلح الأول الذي يصطفيه مقابلاً للمصطلح السردي الأجنبي بمصطلحيْن آخريْن على سبيل التوضيح الذي يبدد اللَّبس والتأكيد الذي يزيل الشك، حسب هذا المنوال: السرديات (نظرية السرد / علم السرد). ولو التفت المترجِم إلى تصور المصطلح وقلّب النّظر فيه، وهو الذي لم يعمل سوى على نقل ما صاغه جيرالد برنس من تعريف للمصطلح، لَكفاه الاضطرابَ في ترجمته، ولَاستقر على مصطلح السرديات أو علم السرد، بوصفهما معادليْن متداوليْن لمصطلح narratologie.

ويستعمل لطيف زيتوني، متذبذباً هو الآخر، ثلاثة مكافئات لذلك المصطلح السردي الأجنبي، مقدماً، هذه المرة، مصطلح السردية على مصطلحيْ السرديات وعلم السرد اللذيْن يذكُرهما في طيّات تعريفه للتصور المبني على إدراكه لمفهوم المصطلح في اللغة – المصدر، حيث يقول: «السردية أو السرديات، ربما كان المصطلح الأول أفضل تعبيراً، لأن السردية لا تعني علمَ نوع واحد من أنواع السرد، بل علم السرد بما هو مختلفٌ عن سواهُ (كالمسرحية والقصيدة)، وبما هو مؤتلفٌ فيه ومطردٌ في بناء نصوصه. السردية أو علم السرد؛ لم تتحول السردية إلى علم بالمعنى الصحيح، بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النص السردي من جهة، وتعدُد نظريات تحليل السرد من جهة أخرى؛ فهناك نظريات سردية متعددة ومختلفة في الموضوع والمنهج، ولكن التياريْن الرئيسيْن المعاصريْن المتنافسيْن في السردية هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية»[1].

ويعزو لطيف زيتوني هذيْن التياريْن المتنافسيْن، على حد قوله، وإن كنا لا نرى الأمر تنافساً،كما أسلفنا، إنما إثراءً وتطويراً، إلى جينيت وغريماس؛ فعالِم السرد الأول يهتم بالخطاب السردي في علاقته بالحكاية من جهة والسرد من جهة أخرى، بينما يعنى عالِم السرد الثاني بالمعنى السردي الثاوي في البنية العميقة والذي يتولد عن المساريْن السردي والخطابي المنتمييْن إلى البنية السطحية. ويبدو أن واضعَ «معجم مصطلحات نقد الرواية» قد أقصى عدداً من المناهج والتيارات التي تُقارِب السرد من ميدان السرديات، نظيرَ الشكلانية الروسية ومورفولوجية بروب وبنيويتيْ بارت وبريمون وشعرية تودوروف وسيميائية فيليب هامون الوصفية التي حاولت استمالة الجهود إلى تحليل مُهَيْمِنَةَ dominante الوصف التي أُغفِلت في الدراسات السردية. وهو ما يجعل تعريف

(1) لطيف زيتوني: «معجم مصطلحات نقْد الرّواية؛ عربي – إنكليزي – فرنسي»، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر، بيروت، ط. 1، 2002، ص 107، 108.

السرديـات، في هـذا القاموس، غير محيـطٍ بالميادين الفرعيـة للسرديـات ومناهجها كلها من جهة، وغير دقيق في استعمال مصطلح السردية للدلالة على تصور المصطلح السردي الأجنبي؛ فالسردية خاصية مُهَيْمِنَة على جنس السرد، تميزه عن جنس الشعر الذي يهيمن عليه الوصف وجنس الدراما الذي يغلب عليه التمثيل، وهي ما يتقوّم به السرد من أشكال أو مضامـين؛ إذ قد يدل تصور مصطلح السردية، وهو، هنا، معادل لمصطلح narrativité في اللغـة الفرنسـية أو narrativity في اللغـة الإنجليزيـة وليـس narratologie، ويسـميه السـيد إمام، تارةً، السردية وتارةً أخرى، السـاردية، بينما يدعوه عابد خزندار بالخصائص السردية، إما على التعبير أو الخطاب الذي يتضمَّن الحكاية ويضمَن التواصل السردي بين المرسِـل والمرسَل إليه كما يعتقد بارت، وإما على الحكاية ذاتها باعتبارها نسقاً من الحالات والتحولات السردية كما يرى غريماس. وأيّاً كان تصور هذا المشترَك المصطلحي السردي في اللغـة – المصـدر، فإن السردية (أو السـاردية أو الخصائص السرديـة) غيرُ السرديات؛ فـالأولى شـكلٌ أو مضمـونٌ (والمضمون، هنـا، ليس هو المعنـى) ينفـرد به جنس السرد، والثانية علمٌ يدرس ذلك الشكل و/ أو المضمون إضافةً إلى الدلالة.

إن الذي أحـدث هذا الاضطراب في نقل المصطلحات السردية من اللغة – المصدر إلى اللغـة – الهـدف، سـواء عند مجموعة من المشـتغلين بالـسرد أو عند مشـتغل واحد، هـو التنافُس عـلى اصطنـاع الـدوال والأشـكال والمسارَعة إلى اسـتحداث القوالـب والصيـغ، بدلاً من التركيز على التصورات والمفاهيم، وتحديد الميادين والمناهج؛ إذ يبدو أن لطيـف زيتوني، على العكس من السـيد إمام الذي لم ينتبـه إلى التصور الجلي لمصطلح narratologie أو narratology، لم يُحِـطْ بمصطلحـات ميـدانيْ بنيويـة بارت وسـيميائية سرديـة غريـماس، بدليل أنه لم يأت عـلى تعريـف مصطلـح narrativité أو narrativity في متْـن القامـوس، باعتبـاره مصطلحـاً نظريـاً عنـد بـارت الـذي لم يـزد عـلى تعريف تصـوره وإجرائياً عند غريماس؛ فلو اهتم بتلك المصطلحـات وأحلَّها ميدانها، لاهتدى إلى أن المقابـل الصحيح لمصطلح narratologie أو narratology هو السرديات (أو علم السرد)، وليس السردية.

ويفضي تنافُس المشـتغلين العرب بالسرد على شـكل المصطلـح وصورته، وإغفالهُم لميدانـه وتصوره، إلى بروز ما أسـميناهُ المشـترَك الـسردي، ولكنه مشـترَك سردي مبعثُه النقل لا الوضع، ومنشـؤه الترجمة لا الابتكار، وهو يأخذ، شـأنه شأن المشترَك السردي في السرديات الغربية، شـكليْن اثنيْن؛ فالمشـترَك السردي المصطلحي هو ما دلت صيغته الواحـدة وصورتـه المفـردة عـلى أكثر من تصـور واحد لمصطلـح سردي قائـم في اللغة – المصدر، نحو المصطلحات الآتية:

سردية = narrativité – narratologie.

قصة = nouvelle – histoire – récit.

حكاية = conte – récit – histoire.

فاعل = sujet – actant – agent.

أما المشـتَرَك السردي التصوري فهو ما دلت أشـكاله المتعددة وقوالبه المختلفة على تصور مصطلح واحد في اللغة – المصدر. ومثالُه المصطلحات الآتية:

سرد – حكي – رواية – قص = narration.

سارد – راوي = narrateur.

سرد – حكي – مسرود – قصة – حكاية = récit.

فعل – عمل – حدث = action.

3. من أجل مصطلحية سردية عربية

إن الأمثلة المذكورة هي غيضٌ من فيضِ المشتَرَكات السردية التي تغص بها الترجمات والدراسات النظرية و/ أو التطبيقية والقواميس الموضوعة والمنقولة[1]، وهي مشتَرَكات سردية تُداوِل بين الاشتراك المصطلحي والاشتراك التصوري؛ فالمصطلح السردي العربي الواحد يسَـع تصورات جملـة من المصطلحات السردية في اللغة – المصدر مرةً، ويشـترك مـع مصطلحات أخرى في الإحالة إلى تصور مصطلـح واحد في تلك اللغة مرةً. إن كتب السرديات العربية لا تخلو من مصطلحات متداوَلة وأخرى هامشية، ومصطلحات رئيسة وأخـرى ثانوية، ومصطلحات رائجة وأخرى مصاحبة. وهو ما ينتج فوضى مصطلحية، وليس فوضى اصطلاحية، مادام أن المشـتغل العربي بالسرد، عالِمـاً كان أو ناقداً أو مترجِماً لدراسات تامة أو مُجتزَأة أو واضِعَ قاموسٍ أو مُترجِمَه، لا يصطلح على مفردات السرديات، إنما ينقلها فحسب، متفرداً بترجمتها ومفضِلاً، في معظم الأحيان، الخروج على ما شاع منها بين جمهـور المتخصصين في هذا الميدان أو المهتمين به عـلى الأقل. حينها، تصبح الفوضى سمة متلبسة بالمصطلح السردي، ويصبح سؤال المصطلحية ملحاً وضرورياً، وهو سؤالٌ

(1) إن عبارة «المشتَرَك السردي»، وهي مصطلحٌ مركبٌ، صفة يتسم بها المصطلح السردي العربي. وقد خلصنا إلى تحديدها بعد دراسة عددٍ من المؤلَفات التي عُنيَت بالسرديات نقلاً ومُقاربَةً واشتغالاً قاموسياً. يُنظَر:

– سـيدي محمـد بن مالك: «الـسرد والمصطلح؛ عشْرُ قـراءات في المصطلح السردي وترجمتـه»، دار ميم للنشر، الجزائر، ط. 1، 2015.

– سـيدي محمـد بن مالك: «فرادة الترجمـة العربية للمصطلح السردي المعـاصر»، في «البحرين الثقافية»، العدد 85، يوليو / تموز، 2016.

يمكن صياغته على النحو الآتي: **أليست السرديات العربية بحاجة إلى المصطلحية في ظل الفوضى التي تعرفها ترجمة المصطلح السردي؟**

يجب، في اعتقادنا، العمل على تضافر السرديات العربية والمصطلحية ابتغاء تشكيل مصطلحية سردية عربية؛ أي علمٍ للمصطلح السردي العربي، يوجِب على المترجم الركون إلى مبادئ المصطلحية ومناهج التقييس. لقد أومأ عبد السلام المسدي إلى بعض ذلك في كتابه (المصطلح النقدي)، حين قال: «على أنه من المتعين علينا، في هذا المدخل، أن نشير إلى أن دراسة المصطلح النقدي تقتضي نوعاً من التأسيس المعرفي يترتب على مراحل متعاقبة تفضي في جملتها إلى ما سنسميه بعلم المصطلح النقدي»[1]. وقد ذهب عباس عبد الحليم عباس المذهب نفسه في كتابه (المصطلح النقدي والصناعة المعجمية)، حيث رأى، مستنداً إلى موقف المسدي سالف الذكر، أن حقل النقد الأدبي «من حقول المعرفة الإنسانية التي ينبغي أن يكون لها منجزها المصطلحي الخاص، أو التي تستحق أن تُعالَج مصطلحاتها وفق النظرية المصطلحية العامة أو الخاصة، تلك التي وجهت توجيهاً شبه كامل إلى الحقول العلمية، كالطب والهندسة وما شابه»[2].

وإذا كان عبد السلام المسدي وعباس عبد الحليم عباس يتحدثان عن وجوب تأسيس مصطلحية نقدية تضبط قوانين وضع المصطلح النقدي و/ أو ترجمته عربياً و/ أو عالمياً، فإننا نجنح إلى التأكيد على ضرورة تشكيل مصطلحية سردية عربية، باعتبار أن السرديات العربية، وإن كانت طرفاً في دراسة الأدب، فإنها تستقل بمبادئها ومناهجها ومصطلحاتها عن النقد، حتى لتغدوَ علماً من حيث طريقةُ تعاملها مع السرد؛ فهي تنزع نزوعاً علمياً في مقارَبة النص السردي تحديداً، شأنها شأن السرديات الغربية. ومن ثم، لزِم النظرُ إلى السرديات العربية، التي تعرف اضطراباً كبيراً في ترجمة المصطلح، بوصفها علماً، لا يختلف عن العلوم الأخرى التي التفتت إليها المصطلحية بهدف دراسة تصورات مصطلحاتها وتقييسها ووضعها في معاجم متخصصة أو قواميس.

---

(1) عبد السلام المسدي: «المصطلح النقدي»، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، د. ط، 1994، ص 9.

(2) عباس عبد الحليم عباس: «المصطلح النقدي والصناعة المعجمية؛ دراسة في المعاجم المصطلحية وإشكالاتها المنهجية»، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط. 1، 2015، ص 42.

ثبت المصطلحات

عربي – فرنسي

أداء	performance
إسناد	attribut
بؤرة	foyer
ترتيب	ordre
تواتُر	fréquence
تبئير	focalisation
تبئير خارجي	focalisation externe
تبئير داخلي	focalisation interne
تبئير داخلي ثابت	focalisation interne fixe
تبئير داخلي متعدد	focalisation interne multiple
تبئير داخلي متغير	focalisation interne variable
تبئير في درجة الصفر	focalisation degré zéro
تحول (سردي)	transformation (narrative)
تكرار	redondance
تلفظ	énonciation
حافز حر	motif libre
حافز حركي	motif dynamique
حالة	état
حقل	champ
حكاية	histoire
خطاب	discours
ديمومة	durée
راوي	narrateur
رؤية	vision

temps	زمن
registres de paroles	سجلات الكلام
narration	سرد
narratologie	سرديات
narrativité	سردية
personnage	شخصية
voix	صوت
mode	صيغة
agent	فاعل
non focalisation	لا تبئير
récit	محكي
récit d´évènements	محكي الأحداث
récit de paroles	محكي الأقوال
infraction à l’ordre	مُخالَفة النظام
distance	مسافة
aspect syntaxique	مظهر تركيبي
aspect littéral du récit	مظهر حرفي للمحكي
aspect sémantique	مظهر دلالي
aspect verbal	مظهر لفظي
énoncé	ملفوظ
logique des actions	منطق الأعمال
perspective	منظور
patient	منفعل
point de vue	وجهة نظر
fonction	وظيفة

المراجع

أ. المراجع العربية

1. عباس عبد الحليم عباس: «المصطلح النقدي والصناعة المعجمية؛ دراسة في المعاجم المصطلحية وإشكالاتها المنهجية»، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط. 1، 2015.

2. عبد السلام المسدي: «المصطلح النقدي»، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، د. ط، 1994.

ب. المراجع المترجَمة

1. تزفيتان تودوروف: «الشّعرية»، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 2، 1990.

2. دومينيك مانغونو: «المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب»، ترجمة: محمّد يحياتن، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008.

3. هنري بيجوان، فيليب توارون: «المعنى في علم المصطلحات»، ترجمة: ريتا خاطر، مراجعة: سليم نكد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط. 1، 2009.

ت. المراجع الأجنبية

collectif: «Dictionnaire de la linguistique», sous la direction de: georges mounin, puf, France, 2006.

ث. القواميس

لطيف زيتوني: «معجم مصطلحات نقْد الرّواية؛ عربي – إنكليزي – فرنسي»، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر، بيروت، ط. 1، 2002.

ج. المجلات

«نزوى»، العدد 63، يوليو 2010.

الحكي الأدبي التفاعلي: قيمة كشفية[1]

د. محمد بكاي
أستاذ النقد مابعد البنيوي
معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي – مغنية – الجزائر

السّردية والتّفاعلية

قبل أي شيء، يبدو الحكي متّسماً بالاستمرارية. وباعتباره صنفا لتنظيم الـملفوظات، وبالتالي اتّساقها، يظهر أنه ينجو دائما من الثّورات الثقافية والتكنولوجية؛ فهو يتناسب مع كلّ الدعائم: الشفهي، النص المطبوع، السينما، التلفزيون... يستثمر الحكي اليوم الدّاعم الرقمي والوسائطية ليصبح «حكيا تفاعليا». أو، أنّ كلّ تغيّر مادي أو عتادي للدّعائم يهيّئ تعديلات مهمّة في فنّ سرد القصص. وهذه التعديلات أو التحويرات تُنجز بشكل تدريجي. في الواقع، بحث الكُتاب، وفي عهد أوّلي، عن إعادة إنتاج نماذج العهد السابق قبل اكتشاف الإمكانات السردية للداعم البارز (أيضا السينما في بداياتها أعادت إنتاج المشهد المسرحي)؛ فلا يبدو مفاجئا أن الـمحكيات التفاعلية الـمتجلية اليوم تبحث، أيضا، عن نموذج خالص للكتابة.

إذا كان الحكي التفاعلي قيد الإنشاء، فهو لا يسري بسهولة أبدا. بعبارة أحسن، تبدو عبارة «حكي تفاعلي» وكأنها ترفع تناقضا ما. إنّ السردية تكمن في أخذ القارئ من اليد لتسرد له قصة، من البداية إلى النهاية. من جهتها، تأذن التفاعلية بمنح اليد للقارئ بالتدخل أثناء الحكي، وذلك عبر مستويات مختلفة (القصة، بنية الحكي، السرد). ويغطي تعبير الحكي التفاعلي كمّا مهما من المجالات والـممارسات؛ فهي تُستعمل، أيضا، في مجال ألعاب الفيديو، وبرامج اللودو – تعليمية[2] (ludo-éducatifs) للسينما التّفاعلية، ورشات الكتابة الحية أو الـمباشرة، الوظائف الأدبية الخارقة.. ومع ذلك،

(1) Bouchardon Serge : «Le récit littéraire interactif: une valeur heuristique». In: Communication et langages, n°155, 2008, Dossier : L’écriture au risque du réseau, pp 81, 97.

(2) اللودو – تعليمية هي برامج هدفها تعليم مفاهيم معينة (المنطق، المعارف، القدرات الثقافية المختلفة) لمستعمله عبر وسائطية الألعاب (المترجم).

في كلّ تلك المجالات ومهما كانت صيغ الحكي التفاعلي، يبدو أن المؤلفين يُواجهون الصّعوبة ذاتها: كيف تتوافق السّردية والتفاعلية؟ أو بالأحرى، ما الطريقة التي تجعلهما يحدثان في الزمن نفسه؟ ذلك ما يطرح إشكالات نظرية تتوازى معها إشكالات تطبيقية أخرى، تحرّض الكُتّاب على تجريب الحلول. على سبيل المثال، في مجال لعبة الفيديو، الحلول غالبا هي مبحوث عنها في تناوب بين اللعبة والحكي: حكي – لعبة – حكي – لعبة.. عندما يكون اللاعب في حركة (عبر المظاهر أو الأشكال الملعوبة)، لن يكون هناك حكي (وذلك ما لا يدفع القص نحو التطور، ولكن ذلك القص لا يكون مسرودا للاعب عبر وساطة ساردٍ).

لا نقدر، هنا، على معالجة كلّ صيغ الحكي التفاعلي؛ فنحن نذهب للاهتمام أكثر وبشكل خاصّ بالحكي الأدبي التفاعلي. في الحقيقة، في حالة الأدب، يَظهَر تناقضُ الحكي التفاعلي مستفحلاً بشكل خاص، قائدا إلى مفارقة ما: لا يتطوّر دور المتفاعل، لا يضعف السرد، لا تُفرض التفاعلية، لا يبدو الأدب مغيبا[1].

منذ 1994، نصّب ميشال برنار هذه الإشكالية بخصوص شذرات من قصة ج. م. لافاي[2]: «عمق الإشكال، أنه مستحيلٌ «سرد القصص» حول داعم ما»[3]. وكذلك الحكي الهيبر – نصي[4]، بعد أن عرف موضةً ما في الولايات المتحدة في التسعينيات (فمن مظاهر ذلك تخصيص كراس حوله في نيويورك تايمز سنة 1991) هل هو من الآن فصاعدا مذموم؟ أم على الأقل منظور إليه من قبل البعض كمأزق؟

لكن ما الحكي الأدبي التفاعلي؟ يفترض ذلك حضورَ متوالية من الأحداث المشكلة لقص (قبل أي شيء، نسبة إلى النباهة التي تحملها لعبة الدال كما في الكتابة الشعرية):

• أن صيغة التمثيل الأساسي لهذا القصّ ستكون سردا (نسبة إلى لعبة دراماتيكية، يعيش فيها اللاعب القصة دون وساطة ساردٍ).

• أن هذا الحكي سيكون تفاعليا؛ معناه أنه يحمل هيئة للبرمجة الإعلامية للتدخّلات المادية للقارئ.

---

(1) Cf. Jean Clément : « La cyberlittérature entre jeu littéraire et jeu vidéo », revue Formules, n° 10, Paris, NOESIS-Agnès Vienot éditeur, juin 2006.

(2) هذا الحكي على الديسكات، عند ميشال برنار (Michel Bernard)، يمثل المحاولة الأولى «للرواية الهيبرنصية» الفرنكفونية.

(3) Michel Bernard : «Hypertexte: la troisième dimension du langage », dans Texte et informatique, Texte. Revue de critique et de théorie littéraire, n° 13/14, University of Toronto Press, Toronto, 1994, http://www.chass.utoronto.ca/french/litera/Revue_Texte/bernard. PDF

(4) Hypertextuel أو الحكي الفائق – نصي

• أخيرا، إذا توضّح، مع كنز اللغة الفرنسية، أنّ الأدب كـ «استعمال استطيقي للغة الـمكتوبة»، فيجب على الحكي الأدبي التفاعلي أن يحمل، إضافة لذلك، مركبا نصيا يستبعد الـمحكيات التفاعلية الـمؤسَّسة على الصّورة حصرا.

تعود عبارة «الحكي الأدبي التفاعلي» إلى حقل شاسع من الـممارسات بشكل خاص على ذلك الفضاء الـمفتوح والمعقّد وهو الويب (Web). لكننا نستطيع تقسيمها وتوزيعها، علما أن الحكي التفاعلي نفسه يقدر على دمج عدة مركّبات:

الـمحكيات النصية الفائقة التي تفترض قراءة لاخطية للشذرات المتصلة بروابط (مثل اللا- رواية[1] لــلوسي دو بوتيني Lucie de Boutiny). تسمح الـملاحة النصية الفائقة، كذلك، لكل قارئ بـمتابعة مسار واحد- متفرد في قلب الحكي نفسه.

الـمحكيات الحركية التي تكتشف بشكل متصل البعد الزماني والبعد الوسائطي. ومفهوم الحركة هو في قلب تلك التجريبات؛ فالاشتغال على مادية النص، واللعبة على الدال (صيغة الظهور، الحركة، التحريف) هي بشكل خاص حاضرة في تلك الـمحكيات[2].

الـمحكيات «الخوارزمية»، الأعمال الاندماجية والتوليدية. أيضا، في الرواية البوليسية الـعامـة مـدارات Trajectoires [3]، نلحـظ قارئَـينْ ولـن يكون النص ذاته تحت العيون: في الوقت نفسه، قارئ، إذا أعاد الشروع في قراءة أخرى، ستكون موازاة مع ذلك مواجهةً لنص مختلف، وذلك سيكون مولودا في زمن واقعي.

الـمحكيـات الجماعيـة[4]، أجهـزة تسـمح لمسـتعملي الانترنيـت للمشـاركة بقـراءةٍ للحكـي. أي يمكن الكتابة بعدة أيـاد (كل قارئ يكتب جزءا من الحكي)، ولكن، أيضا، لجهاز «قراءة- كتابة» يسـمح للقارئ بتقديم الـمعطيات في إطار الحكي (مسـيرة الكتابة في كتاب الأموات[5]).

إذا كان موضوع «الحكي الأدبي التفاعلي» يبدو متناقضا بطبيعته؛ فهو يطرح، موازاة مع ذلك، مشـكل التناسـق، من بمقدوره أن يجمع بين حكي نصي فائق مؤسّس بشكل متفرد على النص، وحكي متحرّك ووسائطي بصيغة فلاش[6]، وحكي مكتشف لتوليدية النص،

---

(1) Lucie Boutiny (de), NON-roman, 1997-2000.

(2) Xavier Malbreil et Gérard Dalmon : Le Livre des Morts, 2000-2003, http://www.livredesmorts.com/

(3) Jean-Pierre Balpe,Trajectoires, 2001, http://trajectoires.univ-paris8.fr/

(4) Ex. :Alcofibras , 2000, http://membres.lycos.fr/alcofibras/index3.ht

(5) Xavier Malbreil et Gérard Dalmon, Le Livre des Morts, 2000-2003, http://www.livreesmorts.com/

(6) برنامج فلاش، من مجمّع آدوب، هو برنامج تحريك اتجاهي (un logiciel d’animation vectorielle).

حكـي يكون القـارئ فيه مدفوعا ليصبح كاتبـا؟ الحكي النصي الفائق قد سبق له أن كان موضوع أعمال بحثية (مولثروب[1]، برنشتين[2]، كليمون[3])، وبالطريقة نفسها مع الحكي التوليدي (بالب[4]). ولكن، ليست القاعدة لأشكال أخرى من الـمحكيات التفاعلية، التي وضعت موضوع الـممارسات وليس التنظير.

إذا جانبنا الأدب الـمكتوب والـمنشور على الورق، نتبيّن أنه يتساءل غالبا حول حـدود داعمه[5]. مـع الأخذ بعين الاعتبار الصرّيح سمات الدّاعم في أعمال شتى، تُظهر كذلـك كيف ينبني الحكـي الأدبي بطريقة ما، ضد –وبفضل– قيـود الورق. من لورنس سـترن[6] إلى مارك سـابورتا[7]، نجد تاريخ الرواية لا ينفكّ، هو أيضا، عن تفكير متكرّر للروائيين الأكثر تجديدا في الإرغامات العتادية للكِتَاب. من هنا، إذن، يمكننا التفكير في الـمحكيات الأدبية التفاعلية؛ فهي أحسـن لجعلنا نحلّل كيف يتفـاوض الحكي مع إجبارات الدّاعم الرقمي. نستطيع، كذلـك، دفع الفرضية التي تقـول إن الحكي الأدبي التفاعلي يسمح بمسائلة الحكي، لاسيما في علاقته بالدّاعم، وربما لامتلاك وظيفة الكاشف التي تهمّ الدعائم السابقة. تحليل مدونة من مئات الأعمال ببداهة خاصة هي البعد الكشفي لتلك الـمحكيات[8]. بالنسبة للباحث، لا تكمـن فائدة الـمحكيـات الأدبية التفاعلية في قيمة المنتجات بقدر ما في مَلَكة تساؤلها: النص، والحكي، والأدب نفسه.

---

(1) Stuart Moulthrop, «Reading for the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of "Forking Paths», dans D. Paul and L. George, dir, Hypermedia and Literary Studies , p 119, 132, Cambridge, MIT Press, 1991.

(2) Mark Bernstein, «Conversations With Friend s: Hypertexts With Characters», dans Hypermedia Design, pp 207, 215, S. Fraiseet al, eds, London, Springer, 1995.

(3) Jean Clément, «L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre ?», dans A. Vuillemin et M. Lenoble, dir, Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur, Arras, Artois Presses Université, 1995, htt: //hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm

(4) Jean-Pierre Balpe, «La tentation de l'infini », 1997, http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Tentation .html

(5) Jean Clément : «Hypertextes et mondes fictionnels ou l'avenir de la narration dans le cyberspace»,Éc/artS, n° 2, Paris, 2000.

(6) في حياة وآراء لتريسترام شاندي (1760)، يثوّر لورانس سترن الحكي الـمكتوب عبر الحوار المستمر الـذي يقيمـه مع القارئ بالطريقة التـي يدفع بها الطباعة (typographie) وإعـداد الصفحات (la mise en page) (صفحات تحت الطبع، السواد، الفراغ، حذف الفصول).

(7) يقترح مارك سبورتا في العـدد الأول من « 1962 » (Composition) مثـالا لتوليف الكلي، مكسرا عادات القـراءة والصعوبـات المرتبطـة بالخصائص المادية للكتاب المجلّد؛ إنه يقدم عملـه تحت صيغة جيب صغير محتو عـلى 150 وريقـة منفصلـة. في كل وريقـة أو صحيفـة يكمن نمـوذج خيـالي. في مقدمتها، يـؤشر الكاتب على أن القـارئ يرجـو مصارعة تلـك الصفحات مثل لعبة ورق؛ فعدد التوليفات الممكنـة هي ذات طبيعة تثبط همة كل محاولة لقراءة مستفيضة.

(8) Serge Bouchardon : «Le récit littéraire interactif. Narrativité et interactivité», thèse soutenue le7 décembre 2005 à l'Université de Technologie de Compiègne.

الحكي الأدبي التفاعلي والنص

الأدب، قبل أي شيء، هو كلمات ونصوص، أو تدوينات على الداعم الرقمي. خلافا لتلك التي تتم على الدعامات الساكنة مثل الورق، يحتوي شريط فيلم (la pellicule) أو قرص ميكروسيون (le vinyle) على مزايا دينامية، تحوّل بعمق صيغ البناء الدلالي انطلاقا من العلامات. إن الخصوصية الحقة للنص الرقمي تعود دون ريب إلى طبيعته الدينامية المستثمرة في الممارسات النصية للمحكيات الأدبية التفاعلية.

لكن ما الذي نقصده بالدينامية؟

1. يمكن للنص أن تكون لديه دينامية زمكانية؛ ففي المحكيات الحركية، النص الدينامي، في الاعتبار الأول، هو نص في حركة. للنص زمانيته الخاصة للعرض والتحرك، مفضلا عددا من الألعاب حول موقعة السمات، تجليه وخفاءه من الشاشة[1].

2. يستطيع النص، موازاة مع ذلك، أن يكون مخوّلا للدينامية بمعنى إنجاز موضوع برمجة، وحساب معين وعرض ما في زمن واقعي. وهي الحالة في المحكيات التوليدية خصوصا. أيضا في مدارات (Trajectoires)[2]، «رواية بوليسية تفاعلية وتوليدية على الانترنيت»، تشكّل تكيّفا على نت مولّدات النّصوص الأدبية المصمَّمة من قبل جون بيير بالب (Jean-Pierre Balpe). تلك التي تشتغل بطريقة كاتب آلي: النصوص ليست قبل – مكتوبة، ولكن كلمات مجمعة في الزمن الواقعي، انطلاقا من برامج الكتابة الآلية القادرة على توليد صفحات رواية دون نهاية. مع النص المولَّد، يتغير مفهوم النص. بمعنى نص دون أصل، دون نهاية: حتى النسخة الأولى للنص الصّادر من طرف الحاسوب ليست النسخة الأولى، والأخيرة ليست بالأخيرة إلاّ لقارئ خاصّ؛ فالنص يتجدّد إلى أجل غير مسمى في كل من قراءاته، ليس فقط لأن تأويله يتجدّد في كل قراءاته، مثلاً في نظرية «العمل المفتوح» لأمبرتو إيكو[3]، ولكن لأن النصّ نفسه هو نصّ في طور التجدّد باستمرار. وتأخذ السيرورة الخطوة على النتيجة.

3. أخيرا، النص دينامي (بمعنى التلاعب) في إمكانه الاستعداد لحركة القارئ (الدمج، المزج، اللعب، التفاعل...).

هذا طبيعيّ؛ فالنص على داعم رقمي هو نص دينامي حيث يكون نتيجة حساب ما؛ فهناك حساب بين هيئة التسجيل وهيئة أخرى (أو عدة هيئات) للاسترجاع الأصلي[4].

---

(1) Par exemple: Sophie Calle, *Vingt ans après*, 2001, http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html

(2) Jean-Pierre Balpe, *Trajectoires*, 2001, http://trajectoires.univ-paris8.fr/

(3) Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (Opera Aperta , 1962).

(4) نستعير، هنا، فصل صيغة التسجيل وصيغة الاستعادة عند برونو باشيمون؛ فعلى داعم ورقي، صيغة التسجيل وصيغة الاستعادة محدّدتان (النص المطبوع). أما على الداعم الرقمي، فهما منفصلتان؛ ففي صيغة

إذن، ميزة الوثائق الورقية هي التمثيل الـمكاني للمعلومات[1]، بينما ميزة الوثائق الرقمية هي حساب أن الحاسوب ينفذ على وثائقه. في موضع آخر لأن الحساب يسمح بتلاعب ومـزج التدوينات. موازاة مع ذلك، هي إمكانية أن تكـون معطاة للقارئ ليتلاعب هو ذاته بالتدوينات. كذلك، جوهر الرقمي، أكثر من أن يكون مقروءا، سيكون ممزوجا[2]. إنّ النـص الرقمـي، قبل أن يكون نصا للقـراءة، هو نص للمـزج أو التلاعب. في «بعد عشريـن سـنة (Vingt ans après)»[3]، من قبـل صـوفي كال (Sophie Calle)، بُرمِـج النـص كذلـك للمسـاعدة، ببرنامـج فـلاش[4]، للتفاعل مع حـركات القـارئ؛ النص في حِراك، مسـتجيبا لتنقلات الفأرة. حافز الخفـاء / التجلي المنفّذ من طرف صوفي كال في حكيهـا (امـرأة تختفي ثم تعود للظهور أمام عيون المحقّـق الخاص الذي يتبعها) هو، أيضا، مجسَّد عبر دينامية زمكانية العرض ومعالَـجات القارئ (ينظر الصورة 1).



الصورة (1): من رواية «بعد عشرين سنة (Vingt ans après)»

التسـجيل ذاتها (شفرة البرنامج) تستطيع التكاتب مع عدة هيئات للاستعادة في قياس بين هيئتين، حيث يوجد وساطة حساب (ينظر:

Bruno Bachimont, «Bibliothèques numériques audiovisuelles: des enjeux scientifiques et techniques», Document numérique , n° 2-3, Paris, Hermès, 1998).

(1) Jack Goody, *La Raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

(2) Cf. Franck Ghitalla, Dominique Boullier et al. , L'Outre-lecture, Paris, Éditions Georges Pompidou, 2004.

(3) Sophie Calle, Vingt ans après, 2001, http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.htm

(4) برنامج من مجمّع آدوب، قديما كان يُعرف بـ ماكروميديا.

إذا كان النص المعالج أو الممزوج ينتظر حركة من طرف القارئ؛ فهي، بالمساواة، حالة النص المكوّن لحبر رابط في الحكي الهيبرنصي؛ فالروابط يمكن لها أن تكون إحصائية، ولكن دينامية أيضا (شرطية، واتفاقية): إذا نَقَر القارئ عدة تكرارات على رابط واحد هيبرنصي، سواء خلال المسار نفسه للقراءة، أو خلال قراءة لاحقة، فلن يرَ قسراً المقطعَ نفسه معروضاً.

أخيراً، يمكن للنص أن يكون مرقونا بلوحة المفاتيح من طرف القارئ ومدمجا في العمل. في هذه الحالة، لا يوجد نصّ متكلّم بشكل خالص منتظراً حركة القارئ، ولكن حقلا للكتابة قيد انتظار المعطيات النصية. معنى ذلك أن التفاعلية ليست ملاحة أو دمجا للمعطيات، بل تقديما لها. هي حالة عمل كزافيي مالبراي (Xavier Malbreil) وجيرار دالمون (Gérard Dalmon) المعنون كتاب الأموات (Le livre des Morts)[1]، حيث يستجيب القارئ للأسئلة خلال سفره في مملكة الأموات؛ إذ يمكنه أن يرجع تلك النصوص المقروءة لمستعملي أنترنيت (internautes) آخرين في «قاعة القراءة».

منذ ذلك الحين،ألا يزال مفهوم النص نفسَه في المحكيات الأدبية التفاعلية متناظرا مع المحكيات المطبوعة؟ النص هو نص مبرمج، حيث يتهجّن الكُتّاب مع الهيئات السيميائية الأخرى ويكتشفون البعد الدينامي. في الواقع، تأتي هذه الأعمال لتذكّرنا: «ليس النص لسانيا دائما» إذا كنا نصغي في ذلك إلى بعد تقليصي للغة؛ فـ «كل نص هو موضوع مشكّل من أكثر من شفرة. لا يوجد نص لساني قحّ، وأقل نقاء ألفبائي أيضا.كل النصوص هي متعددة سيميائيا، بمعنى أفعال لقاء مع أصناف العلامات المختلفة»[2]. وجهة تساؤل عن مفهوم النص هي باقتراح أعمال مؤسسة على اللسانيات، ولكن دون كلمات مقروءة على الشاشة. جسدي غوغل[3] (My google body) لجيرار دالمون تقدَّم، كذلك، كعمل لساني دون نص. في جسدي غوغل، يمكننا رؤية تمثل الجسد البشري بمساعدة الصورة المتجددة عبر فسحات منتظمة متواصلة مع أعضاء الجسم المختلفة. يعرض البرنامج، في الحقيقة، نتيجة عرائض معنونة على محرك البحث غوغل حول كلمات «رأس»، «جسد»، «سلاح»، «يد»، «ساق»، «قدم»؛ فالجسد المعاد بناؤه من طرف جسمي غوغل ينظّم صور أعضاء الجسد البشري، ولكن، أيضا، صورا أخرى حيث الاسم مبني عبر القياس، والاستعارة أو الكناية

(1) Xavier Malbreil et Gérard Dalmon, Le Livre des Morts, 2000-2003,http://www.livresdesmorts.com/

(2) Yves Jeanneret, *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ?*, Éditions universitaires du Septentrion, 2000, p. 76.

(3) Gérard Dalmon, *My google body*, 2004, http://www.neogejo.com/googlebody/

مع عضو للجسد الانساني. يمكننا على سبيل المثال، كذلك، إيجاد صور «ضوء أمامي» (head light) أو قماش جنائزي (body bag) أو أريكة أيضا (armchair). تدعونا جسدي غوغل إلى قراءة الجسد الاستعاري مقتطفا، باستمرار، دفقا من الصور الحاضرة في الويب. قبل كلّ شيء، التفكير الذي يترأّس تحقيق جسدي غوغل هو، أيضا، لساني، وهذا العمل يقترح باعتباره نصا جسدا غرافيا متطورا بشكل لانهاية له.

تسمح لنا هذه الممارسات بإعادة كشف مفهوم النص وترسيخ تصوّر لموضوع تقنو – سيميائي[1]، الذي نجده مكتشفا في بُعده الدينامي في حالة الحكي التفاعلي. على مخطّط سيميائي، يسائل الحكي الأدبي التفاعلي النص كذلك، ولكن مفهوم تعدّد الوسائطية (multimédia)، أيضا، بين الحكي النصي الموضّح من طرف الأشكال السيميائية وبين – سميأة المواضيع التفاعلية. غالبا، يوجد أكثر من مجرد حكي مشارك للوسائط الميديائية المختلفة، وجب الحديث عن حكي مؤسس على مواضيع مقدَّمة للسلوكات، التي اشتملت على حركة القارئ. من مواضيع تفاعلية جديدة تبدو، كذلك، مدمجة، مشاركة بدقة: الصورة والصوت والإيماءة.

الحكي الأدبي التّفاعلي والحكي

أيّ درجة للحكي – المعنية بالقصة كسرد – ستكفي لنستطيع الحديث عنه كذلك؟ إلى أيّ أجل يكون باستطاعتنا إقامة دلائل على الدوافع التقليدية للحكي، مجيزين للقارئ، في كل ذلك، تعبئة الحكي أيضا كإطار تأويلي؟ هاهي إذن الأسئلة التي قد يطرحها بعض كتاب المحكيات الأدبية التفاعلية. هي، في الواقع، تعبئة الحكي مثل إطار تأويلي يسمح للقارئ، على سبيل المثال، بتحديد هوية بعض أنواع الخطاب السردي (الحكي البوليسي، التخييلي – الفانتازي، الصحفي..) والحكم معا على تماثل الخطاب من عدمه في مقابل صنف الحكي والفائدة التي يسردها[2]. إلا أننا نستطيع، مع ذلك، أن نطلب في أي مقاس تسمح المحكيات الأدبية التفاعلية – أيضا – للقارئ بتعبئة أفق الانتظار هذا.

هل الحكي التفاعلي حكيٌ دون قصّ؟ في حالة ما إذا لم تعد القصة «مسرودة» بتاتا، فتوتير قصة والتحامها داخل حبكة إلى جانب بناء الشخصيات يوضع كتساؤلات في الواجهة[3]. عندما تكون قصة قابلة للتمييز، فهي تبدو في كل مرة

---

(1) Yves Jeanneret, *ibid*, p. 76.

(2) Jean-Michel Adam : «*Le Récit*», Paris, P.U.F., 1984.

(3) يمكننا ضرب مثال بالحكي البياني أيام في يوم (Days in a day)، يُنظر:
(Pierrick Calvez, *Days in a day*, 2000, http://www.1h05.com/)

عقبة خطيـرة تترقّب كاتب الحكي التفاعلي: وهو ما يدعـوه كزافيي مالبراي «مصيدة المحـاكاة السّـاخرة»[1]. لقـد كتـب، أيضـا، عن حكيـه «رسـائل متسلسـلة» (Serial letters): «في رسـائل متسلسـلة، [...]، لقد تأكّدت بشكل سـريع أنه مواجهة للحيرة الـمخلوقـة من طرف الرابط الهيبرنصي، لقد قاومته أو تفاعلت معه عبر هذا «التغريد إلى جانبه»، في محاكاة سـاخرة [...] هذا الاختيار أثّر على مسار حكيي، الذي تطوّر نتيجـة لذلك مثل تحريف كابوسـي للكوميديا الجرائمية»[2]. يبـدو الحكي التفاعلي، في بعـض الأحاييـن، غير قادر على اقتراح شـيء آخـر إلاّ لعبة على النمـاذج المثالية للحكـي وفضاءات التوبوس. لا ريب؛ فهل يجب تأمّل هذه اللعبة السـاخرة كمؤشّـر لموقف نقدي ونظري بخصوص الحكي، لرؤية تساؤل أعمق عن الحكي نفسه.

أن تـسرد، في محكيـات أدبيـة تفاعليـة، ليـس بمنـح قـراءة للقصـة قـسراً، ولكـن ما بإمكانـه منح اكتشـاف لعالم الـممكنـات السردية للحكي (diègese)[3]. على سـبيل المثـال، في القـرص المضغوط وقف (Pause)[4]، يمكن للقـارئ أن يختار ممكنات مختلفة للشخصية الرئيسة، جيرار نوبلي؛ ففي كل إمكان، يحضر تحت هيئة قصة قصيرة في ثلاثة جـداول. منذ ذلك الوقت، يمكن للقـارئ متابعة قصة ثم أخرى. في كل عقدة للقصة، في كل جدول، هو مستسـلم للتناوب. على سـبيل الـمثال، قابضا الشاشة يعيدان إنتاج اختيارٍ حصري بين وضعيتين مختلفتين لصيانة مهنية راديكالية. شخصية دومينيك نوبلي تنوجد، عند اختيار القارئ، سواء في جلد أجير مجاز دون تحرز من ربة عمله، أو في جلد موظّف لا يتهيّأ للانصراف مع مترشحة للوظيفة.

في الحقيقـة، وغالبـا ما لا يجـد الحكي التفاعـلي تبريره في القصة الـمسرودة، ولكن في جهـاز «قراءة / كتابـة» الذي يقترحه. نلاحـظ خصوصا العبـور من الكرونولوجيا إلى الخرائطيـة. وهي الحالة في حكي [5]253، الـمنشـور على الويب سـنة 1995. في هذا التخييـل، يجوب القارئ عربات قطـار الميترو اللندني على خط باكرلـو؛ فالبنية السردية مؤسسـة على حضـور معابر العربة. يمكننـا الـملاحة عبر محطات، عبر سـيارات، عبر شـخصيات، وعبر روابط هيبرنصية في داخل أوصاف المسـافرين. ليست زمانية القصة أبدا هي التي تبني الحكي، ولكن الفضاء داخل جهاز إجرائي ما. وهذا الانتقال يسائل الحكي كتمثيل للزمانية.

(1) «Autoanalyse de Serial Letters», http://www.0m1.com/Serial_Letters/sla.htm.

(2) *Ibid*.

(3) Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

(4) François Coulon, *Pause*, CD-R, Kaona, 2002.

(5) Geoff Ryman, 253,1995, http://www.ryman-novel.com/



الصورة 2: وقف (Pause) جيرار نوبلي في وضعية كونه مجازا مع تراتبية عليا



الصورة 3: أو بالعدول دون مراعاة مترشحة جراء مقابلة توظيف

يسمح الحكي الأدبي التفاعلي، كذلك، بالعودة إلى كيفيات أو أطر تشكُّل الحكي بعنوان جنيريكي؛ فهو يسمح، خصوصا، بإعادة مساءلة مفاهيم سردية معينة في أسرها وجها لوجه مع الداعم: تلك المفاهيم هل هي عوالم، أم هي قبل أي شيء مادية – مجسدنة، بعبارة أخرى مستقلة عن جسدنة الداعم؟ فلنأخذ مثالا من الانغلاق. يسائل الحكي الأدبي التفاعلي الحكي كبنية أمام تصرف في البداية، ووسط ونهاية. بالفعل، لا يقدّم

الحكـي الأدبي التفاعـلي انغلاقـا ماديا أبـدا، وهو هناك ضدي بالنسـبة لحكـي مطبوع، ما الـذي نلاحظه؟ كذلك عديدةٌ هي التجارب النصية الفائقة للتخييل اللا – مغلق[1]. في الحلقة الثانية من لا – رواية[2]، عندما يصل القارئ إلى أمسـية للشـخصيات، يقوده الرابط الهيبرنصي الأخير من جديد نحو بداية الحلقة 2. توجد، إذن، نهاية محدّدة، ولكن القارئ محرّض لأخذ القراءة فورا من أجل محاولة مسار جديد: النهاية ما هي إلا طارئة والقـراءة، في هذه الدائرية، تظل دائما غير منجزة. في وقف (pause)[3]، يقترح فرانسـوا كولـون (François Coulon) خرائطيـة لـكل الحلقات تحت هيئة عَجَلَـة: القارئ، منذ ذلـك الوقت، يمكن أن يستشـير تباعا المقاطع التي تشـكّل النهايـات الممكنة للحكي. في هـذا الاكتشـاف المقطعـي للممكنـات الختاميـة المختلفـة، يتّصـل انغـلاق كل قصة بمرحلـة في مسـار القراءة؛ ففـي النموذج التقنيـني (canonique) الهيبرنـصي للتخييل، قصة في الـمسـاء (*Afternoon, a story*)[4] لميكائيل جويس، لا تقترح فيها نهاية محددة: تنتهـي القـراءة حين يقدّر القـارئ القيام بدورة الحكي. إذا لم يكـن هناك انغلاق مادي. في محكيـات تفاعليـة ما، يمكننا، أيضا، ملاحظـة انتقال لمفهوم الانغـلاق باعتباره نهاية حكي نحو انغلاق هو بمثابة نهاية تجربة قرائية.

تجـذب الـمحكيات التفاعلية، موازاة مع ذلك، انتقالا للوظائف في الجهاز السّردي عبر اللعب على الحدود بين القارئ من جهة والشخصية والسارد والـمسرود والكاتب[5] من جهـة ثانية؛ فهل الحكي بإمكانه أن يُعاش؟ في محكيات أدبية تفاعلية، إعطاء القارئ إمكانية لعب دور شـخصية، هـو العبور من قصّة مسرودة إلى قصة معاشـة، من السّرد باللّعبة الدرامية، التي فيها يعيش اللاعب القصة دون وسـاطة سارد. هل بإمكان قارئ أن يشـترك في بناء الحكي؟ نرى القارئ، كذلك، يبـوح بالمهمات التي يُفترض أن تكون حكـرا للسـارد: اختيار وجهة نظر، مـكان القصة وزمانهـا[6] باعتقاد أن السّـارد يجيب تقليديـا على اعتقاد والتحام (أم لا) القارئ. إن الطلب من القارئ المشـاركة في تشـييد

(1) يحصي جون كليمون أيضا الـمحكيات الهيبرنصية دون أن يقدّم لا مستهل الكتاب (incipit) ولا «نزعته اللانهائية»، متحدثا عن الأدب الرقمي.

(2) Lucie Boutiny (de), NON-roman, 1997-2000, http://www.synesthesie.com/boutiny/

(3) François Coulon, Pause, CD-Rom, Kaona, 2002.

(4) MichaeJoyce l, *Afternoon, a Story*, Eastgate Systems, Cambridge MA, 1987.

(5) Serge Bouchardon, «Récits interactif: expériences littéraires aux frontières», dans S. Leleu- Merviel (dir.), *Création numérique*, Paris, Hermès, 2005, p 23, 54.

(6) في مـدارات، القـارئ أيضـا في قدرته عـلى التصرف في رزنامة مـن 24 يوم حيث تتراسـل في زمن القصة، يمكنه التسارع في بلوغ حدث ما عبر رابط هيبرنصي لأيّ يوم من الأيام.

القصة، التي هي على وشـك القراءة، هو الطلب منه في الزمن نفسـه بالإقناع والاعتقاد بالقصة ذاتها. نستطيع مع ذلك الطلب، حينما يستثمر القارئ بموازاة ذلك مهمة الإقناع والاعتقاد بمعناه أيضا.

بهـذا المعنـى، في حكـي أدبي تفاعـلي، تعيد حـركات القـارئ حول الحكـي (قصة، بنيـة، سرد) لعب علاقة التحام – تفـاوت. الالتحام (L'adhésion)، على سـبيل المثال، يمكنه أن يؤسَّس على التبصرية أو التأملية وليس عـلى التمثل فقط. كذلك، يتميز عدد من الـمحكيات الأدبية التفاعلية خصيصا عبر لعبة حول التخييلية والتأملية[1]؛ فخلال الصـور الوظائفيـة والتأملية التي يبحـث عنها التحام القارئ، يعيـد ذلك الالتحام إذن ودون شك أكثر من التحام لجهاز القصة نفسها.

الحكي الأدبي التفاعلي والأدب

تسـائل الـمحكيات الأدبية التفاعلية، قبل كل شيء، الأدبَ بالكشف عن اللامفكر في تقليـد ما داخـل الدراسـات الأدبيـة. آخذين مثـالَ دور جهـازَيْ الإنتـاج والتلقي. بالنسـبة له كشـبيه، لا يكـون الكتاب، دائـما، هو الجهـاز المهيمن ولا ذلـك المنظور إليه من طـرف الإنتـاج الأدبي[2]. سـيكون الاسـتخفاف بأهميـة الأدب الشـفهي خصوصا مصطلحـي الزمان والفضاء. وبشـكل لا يقبل الجدل؛ فالكتـاب الذي يلعب دورا مهما في إنتـاج الأدب، لديـه قصة قصـيرة وصناعة ثقافيـة حيث هو أصلٌ لقصـة أكثر قصرا كذلك. تقنية موضوع – كتاب ذاتها وتنظيمها المادي[3]، التي لها مع ذلك تأثير بالغ على نمط الأدب، متخذة على عاتقها قليلا عبر الدراسـات الأدبية حقيقة وزن الجهاز التقني قـد تعود بالمحكيات الأدبية التفاعلية لتذكّرنا بكلّ من الإنتاج والتلقي الأدبيين. بوضع الاهتـمام على الجهـاز، والداعم والماديـة، لتفتح الـمحكيـات الأدبيـة التفاعلية من هنا عـددا معتـبرا من الانتقـالات والإزاحات: من نقد النـص إلى نقد الـجهـاز، من النوع إلى الصيغـة، من الاسـتعمال الجـمالي للغـة الـمكتوبـة إلى جمالية مادية النص، والسـطح البيني (l'interface)[4] والجهاز[5].

---

(1) Serge Bouchardon, *ibid*.

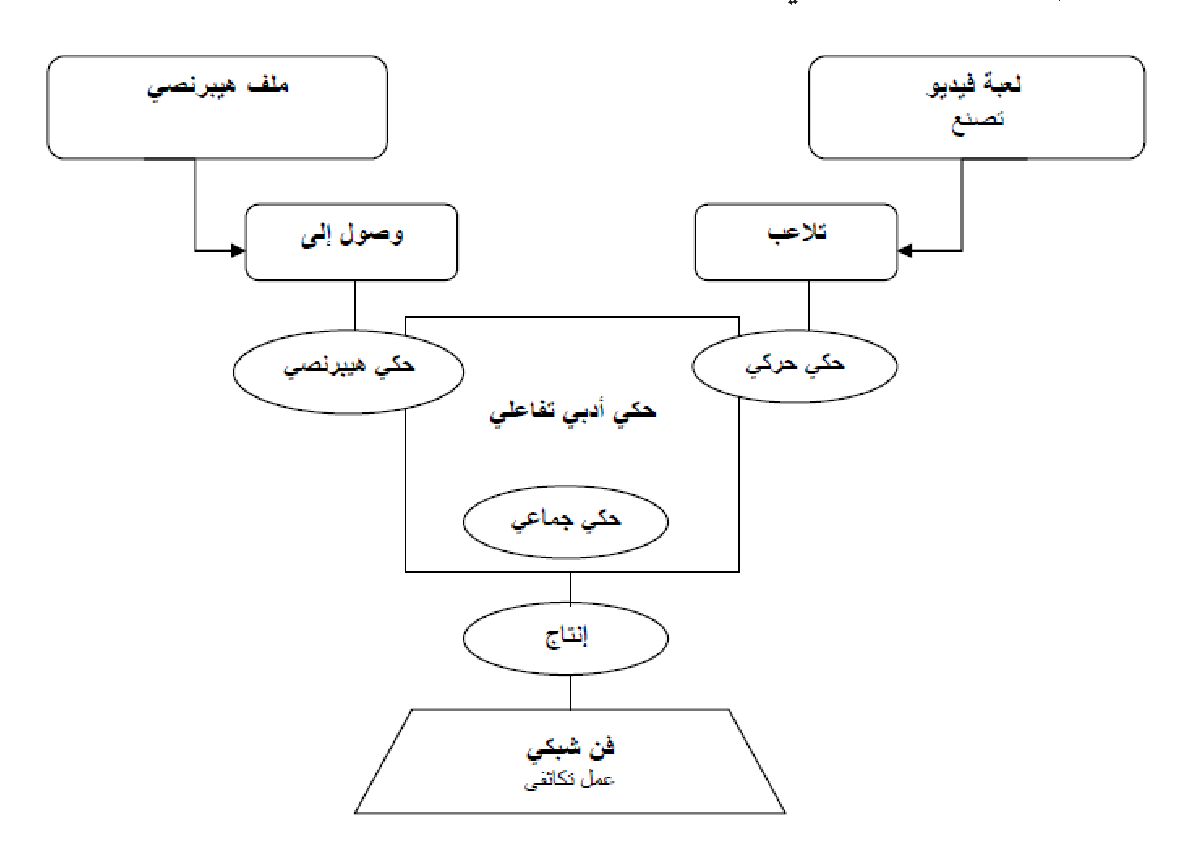
(2) Jean-Pierre Balpe : «Après le livre…», dans *L'art a-t-il besoin du numérique*, Actes du *Colloque de Cerisy*, Paris, Hermès, 2006.

(3) Cf. Donald Francis McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, préface de Roger Chartier, éd. Du Cercle de la librairie, 1991.

(4) جهاز بيني يشكل صلة وصل بين جهازين.

(5) Cf. Serge Bouchardon, dir., Evelyne Broudoux, Oriane Deseilligny et Franck Ghitalla, *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2007.

موازاة مع ذلك، يسائل الحكي الأدبي التفاعلي بروز حقل الأدب الرقمي باللعب بحدوده. عبر الخطاطة التي ستأتي، ثلاثة مركبات للحكي الأدبي التفاعلي متمثلة في: الحكي النصي الفائق، والحكي الحركي، والحكي الجماعي. أمّا الحكي النصي الفائق فيقوم بإخراج تفاعلية للملاحة (الاقتراب والوصول)، أما الحكي الحركي فيقدم تفاعلية للتقليب، ويسعى الحكي الجماعي إلى تفاعلية لتقديم المعطيات (إنتاج). في مقاسٍ حيث يُهدَف إلى لعب على الحدود بين الأدب والتفنن الوثائقي، الأدب ولعبة فيديو، الأدب والفن الرقمي، من هنا، الحكي الأدبي التفاعلي هو شعاريٌّ لإشكالات التموضع التي تتجلّى في إطار الأدب الرقمي.



صورة (4): حدود الحكي الأدبي التفاعلي.

ضمن سياق مسامية الحدود، تقترح المحكيات الأدبية التفاعلية انتقالا لسؤال الأدب وانفتاحا للأدبية: «كما لو أنّ ذلك الذي ينتج النص الرقمي هو مخيال النص، اشتغال على الطبيعة العميقة ذاتها للأدبي، لذلك هو بالتأكيد يطيل ويفتح الأدبية معا، بعبارة أخرى، الاستمرارية تحت التنوعات المختلفة، سمة مجرّدة للأدب»[1].

(1) Jean-Pierre Balpe, «Après le livre», dans J.-P. Balpe et M. De Barros (dir.), *L'art a-t-il besoin du numérique ?*, Paris, Hermès, 2004.

عـبر تصـوّرات معينة، نقـدر أن نخطو قدما في سـعي المحكيـات الأدبيـة التفاعلية إلى تقديم صيغة جديدة للأدبية. هذه الأخيرة تسـتطيع أن تتمظهر عبر مسـتوى العمل عـلى النص كما على مسـتوى اكتشـاف الهيئـات السـيميائية أو، أيضا، تخطيط مشـهدي (scénarisation) لحيوية القارئ.

في الأعمال التّوليدية، رأينا أن النص الـمولّد يبدو أنه لا يملك لا أصلا ولا نهاية. يأخذ التطور الخطوة على النتيجة، والنص هو نص متجدّد بشـكل مسـتمر وأبدي. في الأعمال الهيبرنصيـة، الطبيعة نفسـها للنص هي على محكّ الرهان بالمسـاواة. في مقدمة كتابه س / ز[1]، تحـدّث بـارت عن النصوص «الـمكتوبة» مقارنة بالنصـوص «الـمقروءة». ويمنح الصنـف الثـاني نصوصا مغلقـة، ومتواطئة ويدعـو إلى قراءة سـالبة دون مجهـودات. أمّا الطرف النقيض، فالنص الـمكتوب / مخطوط (scriptible) أصعب وأكثر انفتاحا، ويبدو أنه يغري القارئ بإعادة كتابة (réécriture)؛ فهو يسـتضيف القارئ للمشـاركة في عملية بنـاء المعنى. بالاسـتناد إلى فصـل رولان بارت هذا، يعـرّف جون كليمـون النّص الفائق كنص مخطوط[2] ويؤهّل تلفظ قراءة حيوية لنصّ فائق. تكلّم ميشـال دو سارتو، بمناسبة السـائر الحـضري، عن «تلفـظ مشـائي»[3]: يرى جون كليمـون في هذا التحليل للسـائر الـمتسكّع في مدينته (وهو ما يجعله كذلك كاتبا لمدينته) تشابها مع جهاز نصّي فائق، حيث يصبح القارئ داخل الفائق – نصي كاتبا في مسـاره. بالاستشهاد بميشال دو سارتو الذي يعرضه، بمقارنة المدينة كمكان للفضاء المديني باعتبارها مسارا، يقدّم جون كليمون سلفا «خصوصية النّص الفائق في إنشائها للتلفظ المشائي أو السيري»[4]. فضلا عن ذلك، فإنّ تفاعلية تقديم المعطيات، التي تسمح للقارئ برقن النص عبر لوحة المفاتيح، وفي حالات معينة لهذا النص أن يكون معروضا بشكل دينامي في دوران العمل، باستطاعتها منح قوة جديدة وتكثفا لتعبير «النص الـمخطوط» الذي حاكه رولان بارت.

تنوّه الأعمال الحركية بزمانية استقبال العمل ولكن، أيضا، بالتركيب بين الوسائط[5]، بطواعيـة أو ليونـة هذا التركيـب، والصّيغـة التي نقوم عبرهـا بتغيير كل من الوسـائط بوضعها في علاقة بين بعضها البعض.

.(1) Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

(2) Jean Clément : «Hypertexte et complexité», http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/ clement.pdf

(3) Michel De Certeau, L’invention du quotidien, t.1, Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, p. 148.

(4) Jean Clément : «Du texte à l’hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», dans J.-P Balpe, A. Lelu, I. Saleh, dir, *Hypertextes et hypermédia s: Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995.

(5) يُفهَم مصطلح ميديا هنا بمعنى أشكال سيميائية [نص، صورة، صوت، فيديو]

بشكل عام، تسمح الأعمال السّردية التفاعلية بتدخّل القارئ على مستويات مختلفة (جهاز القراءة، قصة، بنية، سرد) ومزحزحة، كذلك، الوظائف في الجهاز السّردي، مدمجة التخطيط المشهدي (scénarisation) لحركات القارئ في سيرورة التّصور.

تسعى كلّ تلك الأعمال أيضا إلى فتح الأدبي باستدراجنا إلى التدقيق، مليا، في مثل أدبيات الأعمال التي لا تجيب ماقبليا على المعايير الكلاسيكية للأدبية (نص غير منضّد، ولا مجمّد، بعد وسائطي، تدخّلات القارئ المادية). بطرح سؤال الجمالية الجديدة ولكن موازاة معه أيضا التغيير المهم للبراديغم الأدبي، تشكّل المحكيات الأدبية التفاعلية التجارب الأدبية على الحدود. يمكننا الحديث عن عبور إلى الحافة أو الحد عن المفهوم ذاته للأدب؛ فهل يجب تأمّل الأدب بأنه سيتفسخ عبر هذا العبور إلى الحد، أو النظر مليا إلى أن تلك الأعمال تكوّن براديغما جديدا بإمكانه فتح الأدبية؟

الحكي الأدبي التفاعلي؛ رؤية كاشفة

يحدّد تعبير الحكي الأدبي التفاعلي الأعمال الأكثر تنوعا. لا يبدو أنه يوجد إلى غاية لحظة تصور إنشاء دائم للنوع. بالمقابل، تكمن فائدة هذا الموضوع، في تنوّعه وتصوّره المتعدّد الصيغ، في ملكته التأويلية: للسرد، والجهاز التفاعلي، والوسائطية والأدب. لأن الحكي الأدبي التفاعلي اشتغل على لعبة التوترات – مع مخطط أول للتوتر بين السردية والتفاعلية – التي لها سلطة المتسائل، رؤية من بإمكانه لعب دور كاشف – مبيّن.

يعيد ذلك التوتر بين السردية والتفاعلية لعب علاقات أو توتّرات أخرى[1]:

• على مستوى الحكي، يمكن للتوتر بين الالتحام والمباعدة أن يُميّز أو يحدّد عبر لعبة حول التخييلية والتأملية.

• على مستوى الجهاز التّفاعلي، يمكن للتوتر بين التحمّل والتحكم أن يأخذ هيئة لعبة حول فقدان القبض / الإمساك من طرف القارئ.

• على مستوى الموارد الميديائية، يمكن للتوتر بين السرد النصي والسرد الوسائطي أن ينجح في إنجاز حول النص باعتباره موضوعا ديناميا ومتعددا – سيميائيا، ولكن أيضا وبشكل أوسع، إخراج المواضيع التفاعلية المقدِّمة لسلوكات أو تصرفات.

• على مستوى الانخراط في الأدب، يمكن للتوتر بين أفق التوقع والانزياح الجمالي أن يتمظهر عبر جمالية ماديّة النص والسطح البيني وحتى الجهاز.

(1) Serge Bouchardon, Le récit littéraire interactif. Narrativité et interactivité, thèse soutenue le 7 décembre 2005 à l'Université de Technologie de Compiègne.

	التوتر	إعادة لعب التوتر
الـــحكـــــــــــي	التحام ومباعدة	لعبة حول التخييلية والتأملية
الـــــجهاز التفاعلي	التحمل من طرف الجهاز والتحكم من طرف القارئ	لعبة حول فقدان القبض
الـــــموارد الوسائطية	حكي نصي وحكي متعدد الوسائط	لــعــبــة حـــــول الــنــص باعتباره موضوعا ديناميا ومتعددسميائيا
الانـخراط داخل الأدب	أفق التوقع وانزياح جمالي	لعبة حول جمالية عتاد النص والسطح البيني والجهاز أيضا

بالإلحـاح، هنا، عـلى ملاءمة التفكـير في المحكيات الأدبيـة التفاعلية في اسـتمرارية قصّة أدبية. طبعا، الأدب لم ينتظر نهاية القرن العشرين ليسائل نفسه. مع ذلك، وبتقديم أطروحـة وصـول الأدب في الصيغة الورقية إلى طريق مسـدود، وذلـك في نهاية القرن العشرين على يد مجربين معينين، أو أكثر تحديدا للكوديكس (يمكننا الإشـارة خصوصا إلى أعـمال سـبورتاSporta [1] أو كالفينـوCalvino [2]). اختـار الكتـاب، أيضـا، العبور إلى داعـم آخر، بالنظـر إلى الدّاعم الرقمي[3]. ولكـن التوقّف عند نقطـة الاتفاق هاته، ربـما ما هـو آت مع الكتاب المختبريـن في اجتيازهم خطوة مع الرقمي، سـتكون بحجز الأدب الرقمي في حقل اختباري بشـكل صارم لا يفتح أية عودة إلى كلية الحقل. أو أن الأدب – دون أدنى شك – لن يبق سلبيا من المواجهة مع الأدب الرقمي. يكون التنويه، خاصـة، على الصّناعة، وعرض سـيرورة الكتابة وأيضا الجهـاز، وهي تذهب إلى مخالفة فكـرة الإلهام الخـلاق؛ فاحتمالات التّلاعب المفتوحة للقـارئ – دون الحديث حتى عن توليدية النص – تصطدم بصيغ محدّدة لقداسة النص الأدبي. لا ريب أن تلك التصورات – ومنذ زمن طويل كذلك – تذهب نحو صون الأدب الرقمي اجتماعيا وثقافيا في منطقة

---

(1) Saporta Marc, *Composition n° 1*, Paris, Seuil, 1962.

(2) Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1981 (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979).

(3) بعضهـم يسـتثمرون الدّاعمـين معـا، مثـل فرانسـوا بـون (François Bon). وذلك ما يؤهـل، أيضا، عمله في مسـاره المعنون بـ «ضجّة (Tumulte) (http://tumulte.net/)في مخـبر التخييل؛ فهو يعبر عن «ذوق أعماله ذات البعد الكبير إلى الـمداخل الـمتعددة».

ثانية. ولهو عيب إفشاء ما كان محجوبا؛ فكشف تلك الإجراءات والتنويه على الصناعة، يمكنه أن يظهر غير محتمل بالنسبة للذين قاموا بتجارة للعبقري والملهم.

هل أثيرت القيمة الكشـفية للأدب الرقمي بمناسـبة داعم جديد، أو أن هذا الداعم بشـكل خاص هو الذي يحرّض على التساؤل؟ في الواقع، يحمل الداعم الرقمي بداخله ضرورة شرح لتهييئاتـه، وضرورة للإعـلان عـن الداعـم والهيئـات. كذلـك، اتسـاع اسـم ملف محـدد مع أي تطبيق للذي يجـب أن يقرأه. في الملف ذاتـه، يجب على الكاتب أن يوضّـح التهيئـة. وتتجـلّى تلك في ملـف بصيغـة (HTML)[1] معدّ لهـا أن تؤول عبر برنامـج ملاحـي. في لغـة الـهــ-ت-م-ل (HTML) تسـمح الـميتـا – معـالم بإعطاء معلومـات حـول الـملف نفسـه، بالوجـه الذي يجب أن يـؤوَّل به ويفهـرس حتى. إن الداعم وهيئاته المختلفة هي شـفهية. من هنا، نستطيع طرحه كأطروحة الحامل الرقمي وهو يحرّك هيئة الشرح، وتأملية تباعا لهيئاته الخالصة ولأطره الإنتاجية. ذلك هو الشرح للتهيئة الذي يحرضنا على إعادة زيارة الدعائم السـابقة، أو، على الأقل، التساؤل بشكل أعمق حول الذي يتجلّى بطريقة ظالمة في المطبوع بشكل شفاف أو ملازم.

بالطريقة ذاتها، يفترض الدّاعم الرقمي ضرورة للإبانة والإفعالية الشفهية. بالطريقة ذاتهـا، توضّـع (objective) الأعـمال الأدبية الرقميـة ميزات ما للأدبي. بهـذا الـمعنى، تلعب هنا دور الكاشـف أيضا. نستطيع التسـاؤل، كذلك، بأي معيار لا يمكن للكتابة الرقميـة التوجه نحو توزيع أدوات تصورية تدعي خصوصا من طرف منظري الأدب؛ فلنأخـذ، عـلى سـبيل المثال، فئات جـيرار جينيـت[2] لتمييـز «سرعة» حكـي: الوقف، العرض، الفهرس والحذف. في عمل رقمي بإمكاننا تخيل دمج هذه الأدوات التصورية في DTD[3]. لأن الـذي يلعـب شـعرية (بمعنـى البويزيـس poiésis، الصناعـة) ملـف من نوع XML[4]. يمكننا، كذلك، تأمل تحضير DTD الخالصة بالأعمال الأدبية الرقمية، منجزين بالفعل شـعريتها. حينها، سـيكون لنا المبادئ نفسها لتوضيع الـمسالك، حتى ولـو ظلّ الأدب الرقمـي أنتروبولوجيا تجربة لذلك الذي يتجاوزنـا، لإعادة أخذ تعبير برونـو لاتـور[5] Bruno Latour. لا محالـة، ولتلـك العلل، وجب أن يكـون ملقّنا نوعا

(1) *HyperText Markup Language:* langage de description de page web.

(2) Gérard Genette : «Discours du récit», dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

(3) Le *Document Type Definition* (DTD), ou Définition de Type de Document.

هو ملف متواصل لوصف ملف من نموذج XML.

(4) XML (*Extensible Markup Language* ou *langage de balisage extensible*).

هي لغة برمجة إعلامية تقصد إلى التقعيد لأجل خلق لغات وسم متخصصة.

(5) Bruno Latour : «Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité», *Sociologie du Travail*, n° 4, p 587, 607, octobre 1994.

ما، نراه مشـايعا – مؤيدا، للانضمام كلية إلى أعماله، ولكن في الزمن نفسـه، يحتوي جانبا إدمانيا، مزوّدا بهيئة تجربة الحدود.

هيئـة التجربة، هي التي يمكننا البحث عنها لتشـييد حكيها الخـاصّ. في الواقع، إذا كانـت كل حيـاة بإمكانها أن تُحـدِثَ موضوع حكـي، فالصياغة التي نحكـي بها حياته الخاصـة تكمـن في أنّ لـكل واحـد حكيـا أصليـا أو أوليـا. لنتمكّـن من العيش، يجب الإمساك بما أطلق عليه بول ريكور «الهوية السردية»[1]. أو تلك الهوية السرّدية لن تمُسك بالطريقة نفسها عبر العصور والثقافات. يقترح علينا الأدب خصوصا نماذج نمر عبرها لنحدّد أنفسـنا؛ فهو يلعب في الزمن ذاتـه دور مرآة للمجتمع. في هذا الذهاب والإياب بـين الأدب والـمجتمع، بمقدرة الروايـات الكبرى للـتمريـن[2] أو التعليم في القرنين 18 و19 الإمسـاك في قراءاتهـا بهوية سردية متمركـزة حول بنائية الفـرد[3]. يقترح أدب حقبـة معينة على قارئـه طرائقَ تمثيل قـدره الخالص، ليغلق سرده الخالـص؛ ففي الحقبة الحالية، لا يبدو سـهلا وضعه مسـتقبلا وإمسـاك هويته السردية؛ فالصّعود الاجتماعي، والإعتـاق أو الانتـزاع إلى شرطه، والتـي ظلت ردحا من الزمن تيـمات اجتماعية وأدبية خصبة، فقدت ملاءمتها قليلا؛ فالـمدارت هي مستقيمة قليلا قليلا. يأخذ الحكي الذي يمكننـا إنجـازه لحياته، أكثر مـن أي وقت مضى، صيغةَ مزيج (الباتشـوورك)، لتركيب مبـادئ متنوّعة. تصبح حياتـه الخالصة، إذن، صعبة أكثر فأكثـر لسردها بطريقة خطية. يمكـن لهذه الصّعوبة أن تتحوّل في حالات معينة إلى معانـاة: ليس لدينا الأطر الرّمزية، خصوصا تلك التي تنتـج الأدب لتخيُّل حياتنا. بتقديـمنا فكرة أن الـمحكيات الأدبية التفاعلية، تستطيع مساعدتنا في تلك الـمهمّة، خصوصا المحكيات اللا – خطية.

لننهي بعض ميادين البحث، فنحن مهتمون بالحركات المقترَحة من قبل قارئ حكي أدبي تفاعـلي. بعبارة أخرى، بطبيعة العملية (الوصـول إلى / الاقتراب من، الـتلاعب، الإنتاج) والعتاد التقني الذي يقدر القارئ خلاله على التصرف[4]. وجب الذهاب بعيدا والنجاح في نحوٍ (Grammaire) حقيقي. مهتمين بالأبعاد الأسـلوبية والبلاغية للكتابة

---

(1) Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

(2) نذكر خصوصاً:
La Vie de Marianne de Marivaux, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, *Adolphe* de Benjamin Constant ou encore *L'Education sentimentale* de Flaubert.

(3) في الواقـع، تبـدو صيـغ الحكي، دوما، في تماسـك مع التاريخ الثقـافي والاجتماعي في حقبتـه؛ فصيغ تنظيم العمل والمجتمع الذي نعرفه، حاليا، تنوه أكثر فأكثر بمفاهيم الشبكة أو، أيضا، الحركية، باستطاعتها تبرير صيغ أخرى للمحكيات. محاولات المحكيات الأدبية التفاعلية تحمل شاهدا على ذلك.

(4) Serge Bouchardon : «*Le récit littéraire interactif. Narrativité et interactivité*», thèse soutenue le 7 décembre 2005 à l'Université de Technologie de Compiègne.

التفاعلية والوسـائطية، وجب التمسـك بصور الخطاب – باسـتعارة عنـوان بحث بيير فونطانيي الشـهير –. وضعنا مسـبقا «الخفاء – التجلي» كصورة مركزية في بلاغة الكتابة التفاعلية[1]. كما أبرزنا كيف تكون صور الأسلوب متزاوجة مع الصور المادية / الآلية، مثـل تسـيير الفينيـتراج[2] (fenêtrage). للذهاب أبعد، يجب التأسـيس لنظرية بنسـخة تقنية للصور، نظرية مادية آلية للصّور داخل الكتابة التفاعلية والوسائطية.

---

(1) «L'écriture interactive: une rhétorique de la manipulation», dans Imad Saleh, dir, Collaborer, échanger, inventer: expériences de réseaux, Hermès, 2007.

(2) Bouchardon Serge : «hypertexte et art de l'ellipse», dans Franck Ghitalla, dir., Les Cahiers du numérique, La navigation, vol. 3, p. 65-86, Hermès, 2002.

ثبت الـمصطلحات

عربي – فرنسي

إبانة	explication
أدب رقمي	littérature numérique
إفعالية شفهية	verbalisation
أفق الانتظار	horizon d’attente
التحام	adhésion
توضيع	objectivation
توليف	combinatoire
جهاز / عدة	dispositif
حكي تفاعلي	récit interactif
حكي حركي	récit cinétique
حكي خوارزمي	récit algorithmique
حكي نصي فائق (هيبرنص)	récit hypertextuel
خرائطية	cartographie
داعم	support
فلاش	flash
فن رقمي	art numérique
كرونولوجيا	chronologie
لغة وسم	langage du balisage
مُباعَدة	distanciation
مُتعدِد الوسائطية	multimédia
مُتعدِد سيميائياً	polysémiotique
مُستعمِل الإنترنيت	internaute
معطيات	données
ملاحة	navigation
ميتا – معالم	méta – balises

hypertexte	نص فائق
texte généré	نص مُوَلَد
format	هيئة
médiation	وساطة

الفهرس

السّرديات والترجمة العربية

عبد القادر فهيم شيباني

عبد الرحمن بغداد

فاطمة صغير

ليلى حوماني

سيدي محمد بن مالك

محمد بكاي

كشفت جميع هذه الدراسات عن درجة عالية من الوعي بأهمية الظاهرة، ومحاولة لمسح المصطلحات المستخدمة في الساحة النقدية العربية. عبرّت عن أهمّ قضية تشغل النقاد وأسهمت في تحليل الظاهرة واقتراح الحلّ، وهي بذلك تكشف عن مدى النضج الذي بلغته الدراسات النقدية في الجزائر، ومواكبتها للتطورات النقدية في العالم العربي، تأكيدا للدور الريادي الذي أصبحت تقوم به المؤسسة الأكاديمية، في الجزائر خاصة وفي البلاد المغاربية عامة، في ميدان الدرس المنهجي النقدي الأدبي العربيّ.

